DUMITRU SOLOMON

Avem sau nu avem criză?

Din când în când, teatrul intră în alertă. Din când în când, teatrului i se diagnostichează o criză. Din când în când, teatrul moare. Aşa s-a întâmplat (sau aşa s-a crezut că se întâmplă) în perioada helenistică, în Evul Mediu, la epuizarea patetismului romantic, la apariţia cinematografului, la apariţia televiziunii, la apariţia realismului, la dispariţia realismului, la apariţia economiei de piaţă, la dispariţia comunismului, la apariţia europenismului...

De câte ori se iniţiază o întâlnire de teatru, naţională sau internaţională, un colocviu, un simpozion sau un simplu dialog, este exclus să nu se discute şi problema crizei din teatru, problema adaptării teatrului la „noile condiţii", care condiţii sunt întotdeauna **defavorabile**, dacă nu **fatale**, teatrului. Nu există interviu în care să nu fiu întrebat ce cred despre moartea dramaturgiei, a teatrului naţional, a teatrului mondial. Mai de fiecare dată îmi dezamăgesc interlocutorul mărturisindu-i că nu cred nimic. În primul rând, fiindcă nu văd nici pe plan local, nici pe plan zonal, şi nici pe plan cosmic vreo agonie a teatrului, după cum nu întrezăresc nici acum, nici în perspectivă decesul unui pacient ce nu dă semne de stingere.

Se află teatrul într-o criză? Da, dacă termenul criză are sensul din sintagmele „criză de creştere", „criză de personalitate", „criză de orgoliu", adică acolo unde cuvântul criză nu înseamnă agonie, cu atât mai puţin moarte, ci o etapă obligatorie, o intersecţie, o necesitate de opţiune.

De unde vine această alertă privind teatrul? Ea vine din surse diferite, cu intensităţi diferite, semnalele convergente potenţându-se reciproc şi agravând impresia de catastrofă, de sfârşit iminent. Dramaturgii, de pildă, strigă că, deşi **există**, piesele lor nu sunt jucate şi că acest lucru duce la pierzanie teatrul naţional. (E vorba nu numai despre teatrul românesc; de curând, în Cipru, am fost martorul unui semnal în acelaşi fel disperat al dramaturgilor ciprioţi.) Pe de altă parte, regizorii semnalizează şi ei că teatrul naţional se duce de râpă fiindcă **nu există** piese, fiindcă dramaturgii nu mai scriu. Aşadar, o criză a repertoriului...

Altă criză invocată este aceea a structurilor. Asta mai ales în ţările post-comuniste. Este adevărat că structurile în teatrul est-european au rămas, cu unele excepţii, aceleaşi. Statul subvenţionează cvasitotalitatea instituţiilor teatrale, care, la rândul lor, menţin scheme rigide şi primitiv-egalitariste, răsplătind deopotrivă talentul şi mediocritatea, munca şi lenea, creaţia şi recreaţia.

Se invocă şi criza financiară. Teatrele dispun de subvenţii publice până la limita supravieţuirii, se zice, dar dacă e vorba de a susţine programe ambiţioase, proiecte excepţionale, subvenţiile sunt insuficiente, restrictive. Se pot face, altfel spus, mai multe spectacole cu două, trei sau patru personaje, cu un fundal de pânză, un scaun, un copac şi câteva costume ieftine. Sunt mai greu de făcut spectacolele de anvergură (umană şi scenografică), până la a le transforma în proiecte utopice. Firesţte, lucrurile s-ar îmbunătăţi prin contribuţia unor **mecena**, a unor sponsori, dar legea sponsorizării este atât de meschin concepută, încât se găsesc foarte puţine persoane fizice sau juridice dispuse a susţine teatrul, când sportul, concursurile de frumuseţe sau handicapaţii atrag mai multă publicitate şi, uneori, chiar profituri substanţiale.

Mai există – se afirmă – o criză a comunicării. În Est ar fi vorba despre hiatusul dintre comunicarea indirectă, metaforică, parabolică, aluzivă, ce a caracterizat teatrul în perioada cenzurii ideologice şi politice, şi comunicarea directă, nudă, ce ar trebui să caracterizeze teatrul liber, comunicare încă neasumată.

În Occident se vorbeşte din ce în ce mai mult despre o tendinţă de industrializare a teatrului, despre o absorbţie a sa în calculul profiturilor, ceea ce presupune depersonalizare, ieşirea din faza artistică artizanală şi intrarea în faza serialistică. Vom face – sună ca un fel de ameninţare – din ce în ce mai multe spectacole pe calculator prin procedee de bandă rulantă şi cu efecte în lanţ (nu de reacţii în lanţ, ci de lanţ de magazine sau de **fast food**). La aceasta contribuie cumva şi deprovincializarea teatrului şi internaţionalizarea sa (regionalizare, europenizare, mondializare).

În sfârşit, toată lumea, atât în Vest cât şi în Est, vorbeşte despre o criză a publicului, despre sălile de teatru din ce în ce mai greu de umplut, despre concurenţa feroce a televiziunii şi a altor mass media, despre introducerea în teatru a unor mijloace împrumutate din cinematograf şi televiziune, spre a se alina cât de cât nostalgia publicului înrobit acestor modalităţi de expresie.

Adunând la un loc toate aceste voci neliniştite şi asociindu-le acelora care deplâng criza generală a culturii, ne dăm seama că ne aflăm în faţa unuia dintre cele mai convingătoare coruri de tragedie antică. Cultura moare, teatrul moare, ne robotizăm şi, în ciuda tendinţelor de individualizare. descentralizare şi privatizare, ne dezindividualizăm. Căci adevărata personalitate stă în originalitatea spirituală şi nu în personificarea fizică, aceasta din urmă fiind prin excelenţă specială, adică **de specie**.

Motive de neliniste, de îngrijorare, de alarmă chiar, există cu duiumul. Teatrul nu se găseşte în cea mai fericită perioadă a istoriei sale. Dar perioadele de glorie ale teatrului au mai apus de câteva ori. În orice caz, o dată cu dispariţia marilor creatori ai antichităţii (Eschil, Sofocle, Euripide, Aristofan, Terenţiu, Plaut, Seneca) şi o dată cu dispariţia ideii că în marile amfiteatre se pune în dezbatere soarta cetăţii. În orice caz, şi după explozia Renaşterii, prin care Shakespeare, Racine, Molière, Goldoni reinstauraseră cultul valorilor umane, iar teatrul devenise din nou un centru al vieţii civice. Şi au mai fost câteva asfinţituri: cel post-cehovian, cel post-ibsenian, cel post-brechtian... Mort în câteva rânduri, teatrul continuă să reînvie şi să trăiască în chip uimitor.

Cât de gravă, cât de adâncă şi cât de iremediabilă este criza de acum a teatrului? Să examinăm pe rând semnalele care ne vin din diferite surse.

Mai întâi, criza repertoriului naţional. Ea se manifestă în ţările mici, corespunzând unor arii culturale sau lingvistice restrânse. Nu ştiu scriitori americani, englezi, francezi sau germani plângându-se că nu sunt jucaţi în teatrele din ţara lor. Nici regizori americani, englezi, francezi sau germani pretextând lipsa unei dramaturgii naţionale pentru a-şi consacra eforturile artistice unor traduceri. Cei pe care i-am pomenit nu se plâng, fiindcă problema, pur şi simplu, **nu există**. De ce există ea în ţările mici? Înainte de toate, din cauză că, în general, culturile mici (mici doar din punctul de vedere al sferei de exerciţiu şi influenţă) sunt culturi **deschise**, incomparabil mai deschise, mai ospitaliere decât culturile mari, care au un sistem **închis**, protecţionist, dacă nu chiar expansionist. Astfel că în teatrele din România se joacă mai multe piese americane, englezeşti, franţuzeşti, italieneşti (chiar şi prostii fără valoare şi fără ecou în ţara de baştină) decât piese româneşti, aşa cum în Cehia, în Grecia, în Portugalia se joacă cu precădere tot piese americane, englezeşti, franţuzeşti... În acelaşi timp, marile culturi, închise, protecţioniste şi expansioniste, vor accepta rareori insinuarea în sistemul lor a unor texte româneşti, cehe, portugheze, greceşti etc. Marile culturi îşi sunt suficiente lor însile, în timp ce culturile mici absorb, se încarcă şi se îmbogăţesc permanent cu valori de

împrumut. (Aşa se întâmplă că, în cazul unor repertorii bine gândite, publicul din ţările mici are mai multe şanse de prosperitate spirituală.) Revenind, există o criză de repertoriu? Nu cred. Există doar opacitate managerială, un fel de lene, de inerţie, de incapacitate de apreciere a şanselor repertoriale. Asta nu e criză. E o schimbare de ritm, de stil, de mijloace. Şi, la urma urmei, cât poate să ţină alibiul cu lipsa pieselor naţionale? Până când se vor sătura şi regizorii, şi spectatorii de micile produse ale marilor culturi, spre a le înlocui cu marile produse ale micilor culturi. Există, aşadar, o criză a repertoriului? După părerea mea, nu e o criză, este o simplă „influenţă", o **Influenza** (în englezeşte, gripă). Nu-i o plăcere, nu-i o fericire, dar nu se moare din asta.

Mai departe: criza structurilor. Da, trăim un anacronism structural: teatre cu câte o sută de actori salariaţi, dintre care joacă doar treizeci, actori pentru care în Occident s-ar plăti milioane şi care în instituţia lor primesc un salariu echivalent cu al unui redactor şef de revistă culturală sau al unei femei de serviciu dintr-o regie autonomă, un actor care, jucând o seară în Romeo, poate încasa atât cât să-şi poată cumpăra o jumătate de sandviş. Toate astea deformează percepţia valorii şi complică afirmarea ei. E ca un fel de boală de nutriţie ce afectează organismul, favorizând alte boli, dar nu-l omoară.

Criza financiară. E adevărat, nu sunt bani suficienţi, iar teatrul din Europa de Est are a face nu numai cu spectatori săraci, dar şi cu susţinători săraci. Legea sponsorizării este într-adevăr defectuoasă, neîncurajatoare, dar se găsesc totuşi oameni care, iubind teatrul, îl ajută. Numai că principalele fonduri trebuie să vină din surse publice (guvern, autorităţi locale, fundaţii culturale) şi nu din surse particulare, întrucât teatrul nu este o manifestare de interes particular, ca boxul sau concursul de frumuseţe, ci este un act moral, civic, un instrument de autoeducare al societăţii. Deocamdată, acest lucru este înţeles, astfel că nu se poate vorbi despre o criză serioasă, ci mai curând despre un regim de austeritate, aducând cumva cu faimoasa alimentaţie raţională de pe vremea lui Ceauşescu.

Criza comunicării? O născocire! Ce este războiul dintre teatrul direct şi teatrul metaforic? O invenţie a celor care nu au cunoscut şi nu cunosc cu adevărat realitatea teatrului est-european. Teatrul metaforă n-a fost inventat pe vremea cenzurii pentru a o păcăli. El există şi la Shakespeare (ce e **Furtuna**?, ce e **Visul unei nopţi de vară**?) şi la Molière (**Don Juan**) şi la Ibsen (**Peer Gynt**) şi la Jarry (**Ubu Roi**) şi la Eugen Ionescu. Cât priveşte teatrul „direct", el a existat şi în cei mai întunecaţi ani ai dictaturii; ce altceva erau piesele cu „oameni noi" şi plecări voluntare ale intelectualilor la ţară care se transmiteau săptămânal la televiziune? Încă nu înţelegem că nu se poate impune un singur mod de a face teatru? Teatrul realist, direct poate convieţui cu teatrul non-realist (suprarealist, absurd, simbolist, hiperbolic), fără ca vreuna din modalităţi s-o excludă pe cealaltă. În fond, după cum s-a văzut, existau mai multe aluzii, analogii politice la zi în **Trilogia antică** sau în **Noaptea regilor**, montate de Andrei Şerban după 1989 la Teatrul Naţional, decât în **Hamlet** al lui Alexandru Tocilescu făcut în anii '80 la „Bulandra". Problema opţiunii este o problemă falsă, iar criza de comunicare e, în cazul de faţă, pură fandacsiel

Ce oste cu tendinţa de industrializare? Ea există într-adevăr, dar deocamdată în teatrul bogat şi nu în cel sărac şi nu la un nivel atât de alarmant şi de contagios încât să luăm măsuri de izolare, de dezinfecţie sau să ne scărpinăm preventiv până la sânge.

Criza publicului? Da, este reală şi e valabilă nu numai în ţările post-comuniste, unde au explodat brusc nenumărate alte forme de spectacol, punând teatrul – care a fost multă vreme un refugiu predilect al omului oprimat, izolat şi agasat de propaganda ideologică – într-o postură de concurent printre alţii. La urma urmei, când e vreme frumoasă, de ce să te adăposteşti? Dar aţi privit vreodată cu atenţie publicul care **vine** totuşi la teatru? El este format în proporţie de cel puţin optzeci la sută din tineri, semn că nu e vorba despre o criză, că ne întâlnim deja cu spectatorii de mâine. Este adevărat că vine mai puţină lume la spectacolele serioase şi ceva mai multă lume la cele deconectante. Faptul ne-a fost confirmat şi de o jurnalistă londoneză, care ne-a demonstrat, în redacţia revistei noastre, că o piesă contemporană gravă are, la Londra în orice caz, mai puţini spectatori decât un musical. Omul modern este supus unui stres foarte puternic şi, în timpul liber, caută cu tot dinadinsul relaxarea. La Nicosia, am asistat, la Teatrul Ena, într-o sală mică şi cât se poate de neconvenţională, la un foarte serios spectacol cu o piesă recentă a lui Arthur Miller, **Ultimul yankeu**, fiind, în sala de vreo cincizeci de locuri, doar doisprezece spectatori (asta la doar zece zile de la premieră!). Moare teatrul? Nu, nu moare. Fie chiar şi doisprezece spectatori, ei asigură continuitatea raportului teatru-public. Cred că e de o perfectă inutilitate străduinia unor regizori de a introduce cu orice preţ în teatru mijloace ale cinematografului sau televiziunii. Un spectacol teatral nu poate fi un tele-clip sau o colecţie de tele-clipuri. El este altceva, aşa că publicul care preferă clipurile va rămâne la televizor, unde acestea sunt autentice.

Cât priveşte dramaturgia, unii consideră că piesele care dezbat o problemă **la zi** au cele mai multe şanse de a câştiga publicul. Se încearcă să se facă astfel concurenţă presei, radioului, televiziunii. Numai că spectatorii preferă să se trateze cu temele fierbinţi, la zi, direct din presă, de la radio şi de la televizor. La teatru, ei merg să vadă nu ce s-a întâmplat săptămâna trecută în Ferentari, în „Evenimentul zilei" şi la „Reflector", ci merg să vadă ce s-a întâmplat cu Medeea, cu Electra, cu Hamlet, cu Lear, cu livada de vişini a moşieresei Ranevskaia, cu cele trei surori, cu sentimentele dintotdeauna ale oamenilor, cu raporturile dintre ei, cu judecăţile şi prejudecăţile lor, cu problema adevărului şi minciunii, cu lupta dintre sinceritate şi ipocrizie, cu viaţa şi moartea, cu spaimele şi speranţele oamenilor dintotdeauna, care sunt şi ale noastre, ale celor de azi. Cine îşi propune să rezolve aşa-zisa criză de public prin grefe cu organe împrumutate din formele de expresie concurente nu face decât să-i îndepărteze pe adevăraţii spectatori de teatru. Mai vechi decât cinematograful şi decât televiziunea, teatrul poate asimila procedee, mijloace, tonuri şi semitonuri ale acestora, dar nu-şi poate înlocui organele esenţiale. Teatrul se regenerează prin el însuşi. După două mii de ani, Medeea ne este mai de înţeles decât criminala de la Ploieşti care şi-a hăcuit rivala, iar Lear ne este mai contemporan decât Radu Câmpeanu, care s-a trezit cu partidul liberal împărţit în patru partide ostile. Criza publicului este, până la urmă, extraordinarul nostru efort de a-i vorbi publicului şi extraordinarul efort al publicului de a înţelege ce-i spunem. Când cele două eforturi converg, nici vorbă de criză!

Întorcându-mă la sursele de îngrijorare în ceea ce priveşte teatrul de azi, n-aş vorbi despre o criză, ci mai curând despre o continuă căutare a convergenţelor. Să lăsăm, deci, umbra la locul ei şi să nu acoperim cu ea corpul care o produce. ■

Cât câștigă un actor în România?

Banii nu sunt preocuparea esențială a unui creator. Poate de aceea nu s-a discutat despre asta atât de mult timp. Dar, deși ar putea părea umilitor, într-o lume ca a noastră problema trebuie pusă în discuție.

Întrebările:

1. *Ce venituri vă asigură teatrul la care sunteți angajat și eventualele colaborări?*
2. *Ce anume vă nemulțumește cel mai mult?*
3. *În aceste condiții financiare, care este poziția socială a actorului în România în perioada actuală?*

VICTOR REBENGIUC: „Dacă aș trăi numai din leafa de actor, ar fi o nenorocire"

1. Ca angajat la Teatrul „Bulandra", n-aș putea să spun exact ce salariu am, pentru că variază; crește, dar nu ajunge. Este în jur de 300 000 de lei impozabili. Am una dintre cele mai mari lefuri de acolo, care totuși nu înseamnă nimic. Situația este groaznică. Dacă aș trăi numai din leafa de actor, ar fi o nenorocire.

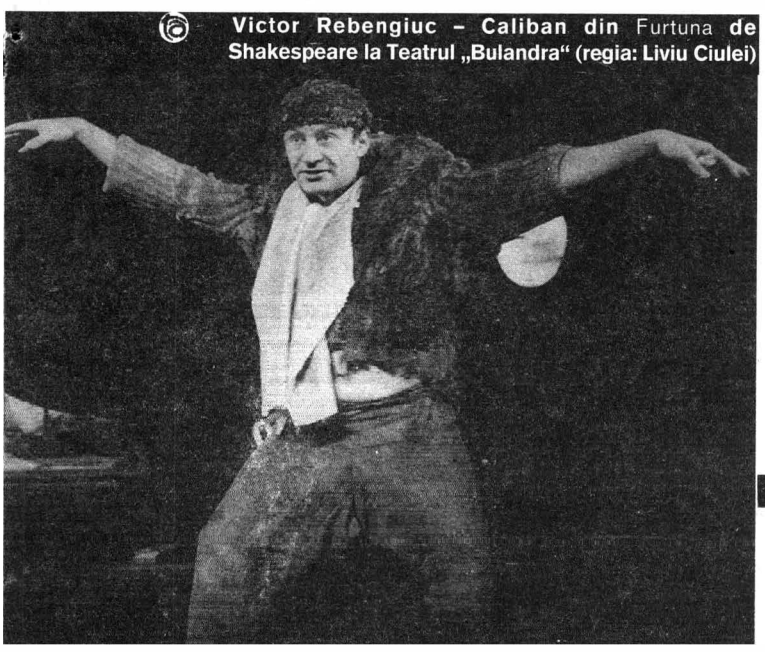
De la ATF mai primesc niște bani, și acum încerc să colaborez cu Teatrul Român-American, tocmai ca să câștig ceva în plus. Pentru că a venit întreținerea 40 000 de lei, lumina în jur de 20 000 de lei, telefonul, 10 000.

2. Acum se aplică același sistem ca și înainte, folosit în general pe economie. Plata se face în funcție de vechime, calitatea n-are importanță. La actorii cu aceeași vechime, diferența de salarizare, între cel foarte merituos și cel mai puțin merituos, este minimă. Ăsta este lucrul cel mai jignitor cu putință. Și, în general, după cum s-a văzut, administrația de stat nu prea apreciază munca artiștilor, lucru care se perpetuează din regimul trecut. Tarifele ce au fost publicate de curând în ziare erau întristătoare din toate punctele de vedere.

Eu strig de mai multă vreme că e momentul ca actorii să fie plătiți după calitate, și nu după vechime.

Aștept o reformă a teatrelor, iar competențele să fie apreciate și remunerate. Să dea Dumnezeu să se întâmple lucrul ăsta.

3. Există tot felul de păreri în legătură cu actorii. Că sunt plini de bani, că nu muncesc, doar joacă. Dar nimeni nu știe cât de mult și de greu muncesc ei. Și cât de puțin, cât de mizer sunt plătiți și de cât de puțină considerație se bucură ei din partea organelor de stat.



Victor Rebengiuc – Caliban din Furtuna **de Shakespeare la Teatrul „Bulandra" (regia: Liviu Ciulei)**

LUCIA MUREȘAN: „Este o rușine pentru toată lumea că oameni care ne-au încântat o viață întreagă ajung la limita sărăciei"

1. Aproximativ 220–230 000 de lei. Acesta este salariul lunar indexat, la Teatrul „Nottara". De asemenea, lucrez de mai mulți ani la Institutul de Teatru (acum, Academia de Teatru și Film), iar colaborarea mea acolo, dublu impozabilă datorită legilor, poate atinge în jur de 100 000 de lei pe lună – depinde de sesiuni, de vacanțe și de numărul de ore. Pot să spun însă că bucuria muncii alături de studenți compensează din plin faptul că suntem atât de prost plătiți în învățământul superior. Cât despre colaborările la radio și televiziune, au niște tarife de care mi-e jenă să vorbesc.

2–3. Mă nemulțumește în primul rând modul în care e considerată munca noastră; nu se ține cont în nici un fel de pregătire, de efort și de tot ce intră în nașterea unui spectacol. Cei ce cred că un spectacol în colaborare al unui actor poate fi plătit cum se plătește acum (între 6 și 12 000 de lei impozabili la categoria maximă) ori n-au fost la teatru niciodată, ori nu înțeleg nimic, pentru că nu-mi pot imagina că își bat joc de noi.

Nu fac nici o comparație, nu cred că prin comparații se poate face o clasificare. Cu părere de rău trebuie să amintesc că un actor e o persoană publică; el trebuie să și arate bine, să facă sport, să petreacă o vacanță, undeva. Or, la suma asta, poate cel mult să supraviețuiască, și nici măcar decent. Ca să nu mai vorbesc de faptul că actorii noștri mari iau o pensie de 100 000 de lei pe lună. Exemplul cel mai apropiat și pe care-l cunosc foarte bine este al doamnei Silvia Dumitrescu-Timică, dar bănuiesc că la fel se întâmplă cu Nineta Gusty și cu alții. Eram prietenă cu George Constantin. Vorbeam adesea cu îngrijorare despre momentul în care ar fi ieșit la pensie cu 130 000 de lei pe lună. Sigur, mi se poate răspunde că „prostul moare de grija altuia", dar este o rușine pentru toată lumea că niște oameni care ne-au încântat o viață întreagă ajung la limita sărăciei. Nu mi se pare normal. De fapt, sunt mai multe lucruri care nu mi se par normale...

MIRCEA DIACONU: „Un salariu care nu te stresează în nici un fel te face să nu lucrezi"

1. Nu sunt angajat la nici un teatru, deoarece în '90 am plecat de la Teatrul „Nottara", unde aş fi stat liniştit pe salariu şi astăzi; nu mă deranja nimeni, nici nu mă întreba dacă lucrez sau nu, dacă merit salariul sau nu, şi aş fi furat în felul ăsta statului sume destul de importante în raport cu munca. Am preferat să plec, să lucrez pe contract, să fiu plătit numai cât lucrez şi pentru cât lucrez. Varianta asta de colaborare mi se pare onestă şi corectă. Nu primesc un salariu fără să joc nimic, aşa cum, în general, un salariu care nu te stresează în nici un fel te obligă să nu lucrezi, să faci orice ca să nu lucrezi. Ni se garantează salariile şi atunci de ce să mai facem efortul de a ne mişca?

Am făcut de curând o cerere la Teatrul Naţional, rugând direcţia să mă ajute să mi se plătească colaborarea la spectacolul **Ghetou** pe ultimele patru-cinci luni, pentru că nu primisem încă nici un ban.

Baza materială îmi e asigurată de Facultatea de Film. Aici lucrez, sunt conferenţiar universitar şi am un salariu de 230 000 de lei pe lună. De aici, practic, trăiesc. În rest am făcut două-trei filme în cinci ani, deci foarte puţine, şi plătite foarte prost. Altceva nu fac, nici radio, nici televiziune. Am mai scris câteva articole la un moment dat. Nu izbutesc să dublez suma iniţială. Eu câştig, cu tot ce muncesc pe lună, un salariu şi jumătate. Cam asta este puterea mea materială. Drept care, la un moment dat, când mi s-a spart acoperişul şi a început să plouă în casă, am intrat în panică pentru că n-am avut acel milion care-mi trebuia ca să-l repar. Nu vreau să mă plâng. Să nu se înţeleagă aşa ceva.

2–3. Mi se pare absolut jenant sistemul de plată. Nu sumele, ci sistemul care funcţionează în ziua de azi. Adică, acelaşi ca înainte, egalitarist, după criterii de vechime, indiferent de valoarea ta ca individ sau de calitatea muncii tale. Cât câştigă unul în raport cu altul, despre asta e vorba. Măcar zece lei în plus pentru că un actor e mai valoros decât altul sau pentru că Hamlet-ul făcut de el e mai bun decât Hamlet-ul făcut de altul, e necesar. Până nu or să apară acei zece lei în plus, nu o să putem vorbi despre nimic în România. Pentru prima fază are importanţă nu cine apreciază, ci includerea unui criteriu în sistemul de plată.

Lumea crede despre noi că suntem plini de bani. Expresia „a, păi la banii dumneavoastră..." funcţionează din plin şi astăzi. Eu am renunţat să mai contrazic pe cineva. Mă jigneşte îngrozitor de tare faptul că nişte oameni absolut inutili societăţii – şi nu mă refer neapărat la lumea politică sau la parlamentari, acum asta a devenit un loc comun, ci la o zonă întreagă, care există în multe domenii şi care formează rentierii lumii de azi – există liniştiţi în continuare, pe când sunt daţi afară zeci de mii de oameni care muncesc, indiferent dacă sunt muncitori sau cercetători. În aceste condiţii este nedrept ca în teatrele româneşti să zacă, pur şi simplu, un procent important de... să le spunem actori; doar pentru că, la un moment dat, cineva i-a ajutat să devină actori – nu neapărat trecând prin facultăţi; erau alte vremuri. Este imoral, în aceeaşi măsură, ca tinerii să nu aibă loc să intre în teatre. Acestea sunt blocate, sufocate de subvenţia mică şi abia izbutesc să plătească salariile. Însă, din motive administrative şi de orientare guvernamentală, nu pot, oricât ar vrea directorul, să renunţe la acest balast profesional şi să primenească trupa.

Sunt probleme extrem de grave. Ne aflăm într-o criză a teatrului, o criză majoră, cum n-a mai fost de când ştiu eu, de 25–30 de ani, de când sunt eu conştient ca actor în lumea asta. Ne place să zicem în continuare: „teatrul românesc este excepţional". Dar aşa cum fabrica de avioane românească se numea pe vremuri fabrica de avion, pentru că producea un singur avion, teatrul românesc este teatrul unui singur avion.

TEODORA MAREŞ: „Este un mare neadevăr că actorii au bani"

1–2. Sunt angajată din luna octombrie la Teatrul Naţional din Bucureşti. Despre salariu mi-e jenă să vorbesc. Pentru că mi s-a întâmplat de foarte multe ori să spun unor persoane „civile" (cum îi numim noi) ce salariu avem şi nu am fost crezută. Şi decât să se zică despre mine că sunt mincinoasă, prefer să nu mai vorbesc.

Există prejudecata că actorii au mulţi bani. Asta era în trecut. În anii '50–'60, actorii erau plătiţi foarte bine; erau încadraţi la categoria de muncă grea, se considera aproape ca o muncă în mină. La vremea aceea îşi permiteau mai multe lucruri, infinit mai multe decât ne putem permite noi astăzi. Probabil de atunci a rămas ideea că actorii au bani.

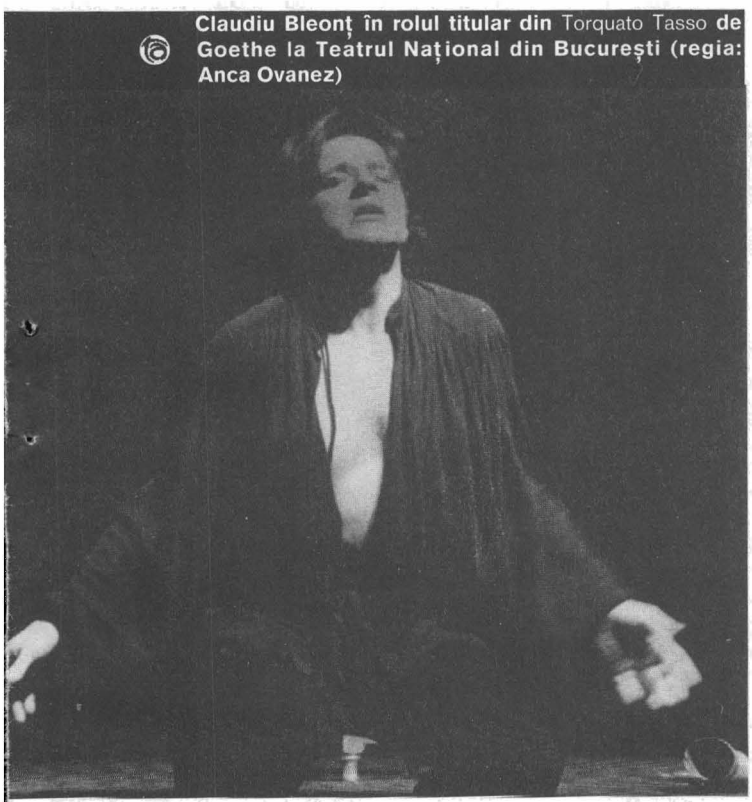
Am trăit odată o întâmplare foarte neplăcută într-un turneu. Era să fiu bătută pentru că n-am vrut să vorbesc cu nişte băieţandri de pe stradă care m au abordat; erau sub influenţa alcoolului. Unul mi-a spus: „De ce să nu vorbeşti cu mine? Şi eu am banii" şi a scos din buzunar un teanc de bancnote care, într adevăr, m-a lăsat pal. Erau multe pentru vremea aceea. Până şi într-un colţişor de ţară nişte tineri aveau impresia că nu stăm de vorbă cu oamenii decât dacă au la fel de mulţi bani ca noi. Dar e un neadevăr, un mare neadevăr.

Suntem într-o criză, într-o disperare, aş putea spune, pentru că nu ne putem descurca dintr-un salariu obişnuit. Îi înţeleg pe aceia dintre colegii mei care s-au apucat de afaceri. Cred că dacă au şi acest talent, atunci e bine să facă asta, pentru că altfel nu ne putem descurca. E chiar jenant, am zile în care nu pot să-mi cumpăr mâncare.

3. Cred că actorii, la ora actuală, sunt ultimii oameni. Nu este posibil să am un salariu mai mic decât al unei femei de serviciu. Văd că toată lumea face greve pentru mărirea salariilor. Chiar şi cei de la metrou, care şi aşa sunt foarte bine plătiţi, după câte am auzit. Iar noi nu facem nimic. Nu ştiu de ce nu ne putem uni forţele ca să ne cerem şi noi drepturile pe care ar trebui să le avem.

CLAUDIU BLEONŢ: „Cred că cei care trăiesc prin artă o fac pentru plăcere şi pentru un crez, nu pentru bani"

1–2. Salariile sunt mici şi nu pot să trăiesc o lună de zile numai din salariu decât dacă revin la condiţia de până în '89, când nu existau atât de multe posibilităţi, produse, „ispite". Atunci mă limitam, cu 1 880 de lei, cât câştigam când am debutat în teatru, la salam, pâine, ulei, cartofi... Acum nu-ţi mai ajunge salariul. Nici nu trăiesc numai din el. N-am cum. Fac şi alte colaborări şi mă descurc, trebuie să găsesc o formă de a mă descurca. Ceea ce, într-un fel, poate să fie interesant şi bine, pentru că te sileşte să-ţi gândeşti într-un alt mod relaţiile pe coordonatele astea noi.



Claudiu Bleonţ în rolul titular din Torquato Tasso **de Goethe la Teatrul Naţional din Bucureşti (regia: Anca Ovanez)**

3. Asta cred că ar putea s-o spună cel mai bine guvernanţii, ei sunt cei care dau. Dau atât cât reprezintă pentru ei teatrul şi cât cred ei că este necesar pentru oamenii care-l slujesc. Deci numai ei pot să judece. Din punctul meu de vedere, ceea ce primesc nu mă mulţumeşte. Dar nu fac meseria asta numai pentru bani. La un moment dat au existat şi propuneri de a ne opri din activitate...

Noi suntem însă în situaţia unei târfe care se iubeşte pe bani, dar în primul rând pentru că-i face plăcere. Mă vând, dar îmi face şi plăcere. Pentru mine, să mă opresc şi să încerc să mă schimb, să fac altceva, înseamnă automat să pierd şi bucuria care mă face să continui lucrul ăsta. Şi cred că, cel puţin la noi, cei care trăiesc prin artă o fac pentru plăcere şi pentru un crez, nu pentru bani. Asta e condiţia noastră. Trebuie să-ţi câştigi conştiinţa.

IRINA MOVILĂ: „Situaţia noastră financiară nu interesează pe nimeni cu adevărat"

1. Un răspuns exact în cifre n-ar face decât să transforme în amănunt mai mult sau mai puţin picant sensul întrebării.

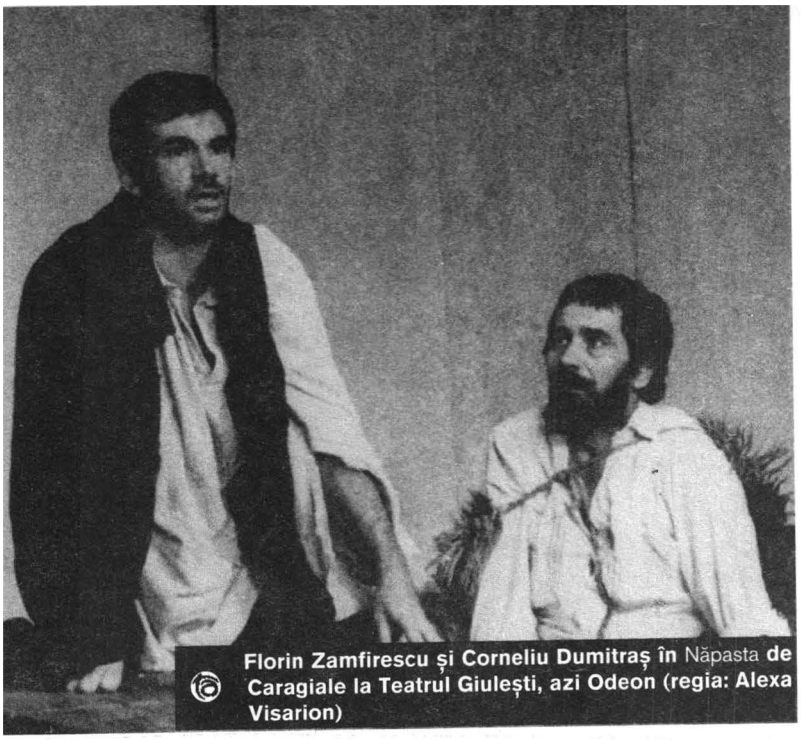
2. Confuzia voită în ceea ce priveşte valoarea şi ignorarea sensului şi scopului real pentru care teatrul ca artă continuă să mai existe.

3. Uită-te în jur! Deosebeşti măcar o singură categorie socială căreia să-i corespundă un statut garantat de simplul criteriu, necesar, al valorii?

FLORIN ZAMFIRESCU: „Ne prefacem că existăm, că mergem mai departe... într-un fel de nebunie"

1. Sunt angajat la Teatrul Odeon. Venitul lunar, mărturisesc sincer, nu-l ştiu – este în jur de 240 000 de lei (categoria I). Asta înseamnă 2 400 de pe vremea lui Ceauşescu – când aveam 3 000. Motiv pentru care am ieşit şi eu în stradă, alături de toată mulţimea, să-l dăm jos pe Ceauşescu – fiindcă altfel muream de foame.

E drept că eu îmi mai completez salariul în timpul liber. După-amiaza, în timp ce colegii mei se odihnesc pentru spectacolul de seară, eu lucrez la facultate. Nu neapărat pentru bani, dar de aici mai primesc vreo 200 000 de lei. Nu cred că fac parte dintre cei care se pot plânge, comparativ cu alţii, care o duc mult mai prost. Când există oameni cu 60 000 de lei pe lună, cel care poate câştiga – e drept că muncind de dimineaţă până seara, chiar până noaptea târziu – 400 000–450 000 de lei poate să se considere mulţumit.



Florin Zamfirescu și Corneliu Dumitraș în Năpasta **de Caragiale la Teatrul Giulești, azi Odeon (regia: Alexa Visarion)**

2. Sumele de care vorbim sună fastuos, dar pot să mărturisesc că n-am fost niciodată cu nevasta sau singur într-un restaurant, pentru că mi-e teamă. În primul rând, nu vreau să-mi dau o chenzină pe o masă, apoi nu doresc să-mi bat joc de munca mea. Nu știu dacă prețurile la restaurant s-au ridicat peste măsură ori dacă salariile noastre sunt extrem de mici. De fapt, multe din lucrurile pe care ni le puteam permite înainte de '89 nu mai sunt posibile – de pildă, să-ți cumperi același număr de perechi de pantofi sau de haine pe an. Nu ne mai putem permite ca, după premieră, să mergem toți actorii, cum se întâmpla întotdeauna, la un restaurant unde să avem o mică petrecere firească. Asta a dispărut. Acum trebuie să luăm din piață sau de la Alimentara câte ceva și să ne mulțumim cu foarte puțin – mimând petrecerea care, oricum, ne e necesară.

3. Eu cred că, acum, actorul din România, ca să poată ține fruntea sus, ar trebui să nu iasă în public, în afara spectacolelor. Altfel nu va ține pasul cu un comerciant, de exemplu. Actorul este mulțumit dacă poate să-și achite întreținerea și existența. Oricum, sumele despre care am vorbit la început, mie și soției mele, care e tot actriță, dar are salariul pe jumătate cât al meu, fiind la început de meserie, ne ajung doar pentru mâncare și pentru întreținerea locuinței. Toate s-au scumpit așa de mult, încât nu contează sutele de mii. Acum lira italiană este egală cu leul și asta înseamnă că noi trăim sub limita posibilă. Am fost în Italia și de aceea vorbesc despre ea, pentru că am văzut cum se trăiește acolo. Fabulos este faptul că, în magazin, același obiect acolo costă 350 000 de lire, iar aici, 800–900 000 de lei. Numai că noi câștigăm de trei ori mai puțin decât un italian, care are salariul minim de un milion de lire. Așa cum trăim, cred că de fapt suntem în colaps. Ne prefacem că existăm, că mergem mai departe... într-un fel de nebunie. Trăim o nebunie fără margini.

Într-un miez de noapte, când m-am gândit la chestiunea banilor, am avut senzația că suntem un lot olimpic într-un bazin. Ni s-a zis că cine rezistă merge mai departe. Între timp apa a scăzut, pereții s-au apropiat, fundul s-a ridicat și noi ne prefacem că înotăm întruna. Speri să leșine celălalt și tu să trăiești până la capăt, ca să ajungi la nu știu ce olimpiadă. Cam asta a fost senzația mea. Îngrozitor. E un coșmar.

Omul simplu, care ar citi un articol despre asta, ar spune: „Bine! Dacă actorul câștigă 250 000, e foarte bine". Să fie la el acasă bine! Să fie la Văcăroiu bine, că bine nu e! De altfel, parlamentarii simt și știu asta. De aceea și-au fixat salariile în jur de 600–700 000 de lei. Cu atât s-ar putea trăi în condiții normale. Altfel, am putea sta și în bordeie... ni se poate spune că luptătorii lui Ștefan cel Mare trăiau așa; n-aveau decât lumânări de seu și-și făceau hainele în casă. Dar problema e în ce an ne aflăm și ce pretenții avem. Altfel, să stăm liniștiți și să devenim o colonie a unei țări care ne-ar putea coloniza. Că probabil asta meritățm.

ILINCA TOMOROVEANU: „Încercăm să facem ceva să ne fie bine, dar suntem atât de săraci..."

1–2. Salariile noastre cred că sunt mai mici decât ale femeilor de serviciu din alte țări. Mi s-a întâmplat odată ceva foarte „caraghios". M-am întâlnit cu unul dintre cei mai mari oameni de afaceri români, care m-a întrebat, printre altele, ce salariu am. M-am ferit să-i spun, deoarece știam că-i penibil. Când, după multe insistențe, i-am răspuns, s-a făcut alb la față și mi-a zis că acesta este jumătate din leafa secretarei sale și o treime din cea a șoferului. Mi se pare că nu este normal să fie așa.

Avem nefericirea să fim bugetari. Și la buget există o grilă de salarizare care este rămasă de pe vremuri. Iar acum

Ilinca Tomoroveanu și Mircea Diaconu în Ghetou **de Joshua Sobol la TNB (regia: Victor Ioan Frunză)**

revenim aproape la situaţia de prestator de servicii artistice, cum eram în vechiul sistem.

Încercăm să facem ceva să ne fie mai bine, dar suntem atât de săraci... Este inadmisibil ca o actriţă să nu-şi poată permite să-şi cumpere un fard şi să-şi facă o rochie. Banii ne ajung pentru întreţinere, pentru meditaţiile copilului, cu sacrificii mari, şi ca să mâncăm modest. De coafor nici nu mai vorbesc. Toate am ajuns să ne vopsim şi să ne coafăm singure. E trist, foarte trist.

3. Mizerabilă. Oamenii ne iubesc, dar poziţia noastră socială scade din cauza celei materiale. Nu suntem la nivelul societăţii, al oamenilor care se mai duc măcar să bea o cafea la restaurant. Noi ne permitem maximum una la automatul din hol. Nu mergem în oraş să mâncăm o friptură după spectacol sau să bem o şampanie după premieră. Din cauza asta, am ieşit oarecum din circuit. S-a organizat Festivalul de Modă. Nici o actriţă nu a fost invitată acolo pentru că nu făcea faţă la aşa ceva.

Eu cred că suntem lăsaţi în această situaţie pentru că am fost foarte cumsecade până acum. N-am ieşit în stradă, n-am urlat, am spus la cine a avut urechi de auzit şi ne-am văzut de meseria noastră. Iar ei au spus: „Lasă, că ăia sunt mulţumiţi aşa cum sunt! Lasă-i să-nghită!"

AIMÉE IACOBESCU: „Trăim în capitalism, dar suntem plătiţi comunist"

Dintr-un salariu nu ne putem permite nici farduri, nici o rochie modernă, nici măcar o pereche bună de pantofi. Îţi ajunge doar cât să plăteşti întreţinerea şi ce datorii mai ai. Să te ferească Dumnezeu să te îmbolnăveşti. Pentru că nu poţi să-ţi cumperi medicamente. Şi acelea sunt foarte scumpe.

MARIUS STĂNESCU: „O ţară fără cultură moare"

1. Sunt angajatul Teatrului Odeon şi venitul meu lunar este de 120 000 de lei. Fără colaborări, nu se poate trăi din banii ăştia. Când apare aşa ceva, e bine. Mai facem filme, mai lucrăm şi la alte teatre.

2. Suntem cel mai prost plătiţi din România. Cred că nu există breaslă plătită mai prost ca aceea a artiştilor. Se pare că pe nimeni nu interesează viaţa culturală din această ţară. Dar n-avem încotro – suntem bolnavi de teatru şi trebuie să-l facem în orice fel de condiţii. Sigur că ar fi mai bine să ne dea şi nouă salarii normale, pentru că din ăsta nici nu se poate supravieţui măcar. Sau să încerce ei, cu 120 000 de lei pe lună, să vadă cum e!

3. Practic e inexistentă. Suntem mai prost plătiţi decât o femeie de serviciu de la orice întreprindere mare din România. Şi cred că ar fi momentul să se înţeleagă, de către guvern şi de către oamenii care conduc, că o ţară fără cultură e o ţară moartă. Pentru că în lume România nu este cunoscută prin industria grea, ci datorită turneelor noastre, ale artiştilor români. Şi prin fotbal, că sportul circulă.

M-am gândit că, poate, după Revoluţie se va întâmpla ceva. Ei, uite că nu s-a întâmplat nimic! Suntem foarte puţini în România: în jur de 40 de regizori şi 2 000 de actori. Dacă ieşim în stradă cred că nu ne bagă nimeni în seamă; am ocupa două rânduri pe Calea Victoriei. E prost, e foarte prost!

FLORIN ANTON: „Fotografii şi condoleanţe. Asta este graba politicii româneşti"

1. Sunt angajat la Teatrul de Comedie, iar venitul lunar este secret. Starea mea materială este ca a oricărui actor din orice teatru bugetar din ţară. Proastă e puţin spus. Foarte proastă se mai apropie de adevăr. Mizerabilă cred că e conform cu realitatea. Mai colaborez la Academia de Teatru ca profesor asociat, lector universitar. Dar şi aceasta este o instituţie bugetară. Şi, cum învăţământul e lipit de cultură, şi cultura de medicină, iar tradiţiile, la noi, ţin mult, toate trei sunt prost plătite. Sigur că există şi alte colaborări, radio, televiziune, film, dar astea sunt alte probleme. Ele se fac în timpul liber, foarte puţin, pe care-l avem. Şi nu e normal să câştigăm mai mult acolo unde nu suntem angajaţi.

2. Din când în când ne întrebăm: oare de ce un vatman de tramvai are 500 000 de lei net pe lună sau mai mult? De ce un controlor de bilete ITB are 300 000, sau un miner are – nu ştiu, că şi acolo sunt secrete – nişte sume fabuloase, iar noi, care suntem o minoritate în această ţară – nu naţională, o minoritate care facem cultură teatrală –, suntem plătiţi atât de derizoriu?

Fiul meu, care e un „bătrân" de 11 ani, în urmă cu o lună-două, când a apărut în ziare lista cu tarifele pe care le avem pentru colaborările la un teatru, a citit că un actor câştigă 6–12 000 de lei pentru rolul principal ş.a.m.d. Când am ajuns acasă, mi-a spus: „Tata, ai auzit că s-a ieftinit leafa la actori?". Este un lucru absolut fabulos. Un copil hâtru, cu mintea lui, a spus un adevăr extraordinar. Totul se scumpeşte în această ţară, doar leafa actorilor se ieftineşte mereu.

3. Actorul este marginalizat din punct de vedere financiar. Pentru că oamenii politici nu au sensibilitate decât pentru fotografiile alături de artişti; după aceea nu mai există nimic. Să se vadă filmaţi, să apară cât mai mult pe post, la radio, la televiziune, în împrejurările de bonton, şi după aceea se desprind total de viaţa noastră.

Sunt aplauze, se scrie în ziarele din străinătate: „Este extraordinar teatrul din România". Şi ne întoarcem acasă, ajungem pe aeroport şi ne cumpărăm un covrig, ca să ne ducem existenţa. Laudele sunt dincolo şi aici nimic. Sigur, mai sunt telegramele. Când moare câte un actor, se reped toţi să-şi scrie numele. Şi apare o listă cu nume de personalităţi politice, cu condoleanţe că a plecat un mare actor. Noi, însă, nu suntem consideraţi personalităţi, în această ţară. Fotografii şi condoleanţe. Asta este graba politicii româneşti.

DIALOG

GEORGE IVAŞCU: „Nu cer decât decenţă, nu cer bogăţie"

1–2. Sunt foarte indignat şi următoarea poveste vă va spune totul. Mergând de la Academia de Teatru spre Teatrul de Comedie, un drum destul de lung, mă întâlnesc pe stradă cu un student al meu, care, fiind bolnav, mă întreabă dacă n-am nişte bani să-şi ia medicamente. Şi eu îi spun: „N-am bani." „Fugi de-aici. Dar tu eşti actor, cum de n-ai bani?" Şi mi-a fost jenă faţă de el, pentru că i-aş fi ucis visurile, speranţele spunându-i: „Sunt actor, dar nu am bani să-mi cumpăr un bilet de troleibuz. Şi de aceea merg pe jos."

Mai gândiţi-vă la faptul că un actor, oriunde în lume, are în proiect nu zic o casă, o maşină, dar are măcar posibilitatea să-şi facă un concediu. Pentru foarte mulţi dintre noi aceasta nu există. Vara lucrăm non-stop pentru a ne câştiga existenţa. Ceea ce este umilitor. Sigur, eşti angajat, ai o sută de mii de lei salariu. Ce înseamnă asta? Nu ştiu cât are un şomer, nu ştiu cât are o femeie de serviciu...

Ceea ce ne salvează este că iubim această profesie, suntem, poate, nebuni în raport cu ceilalţi. Ce să vă mai spun decât că am luat Marele Premiu la Costineşti, premiu care consta în 500 de dolari, şi acel individ care trebuia să facă sponsorizarea nu mi-a dat nici astăzi banii?! Nu a făcut decât să-şi facă publicitate, reclamă. Nu mi-a dat acei bani pe care el poate că-i cheltuieşte într-o seară la un restaurant prin faţa căruia eu nu-mi permit nici măcar să trec, de frică să nu mă bată bodyguarzii văzându-mă mai sărac îmbrăcat.

Cine este astăzi omul care dă bani şi sponsorizează cultura? Cu ce este ajutat teatrul? Nu vedeţi că totul este cu fundul în sus? Care este valoarea în societatea românească? Din mila cui trăim noi?

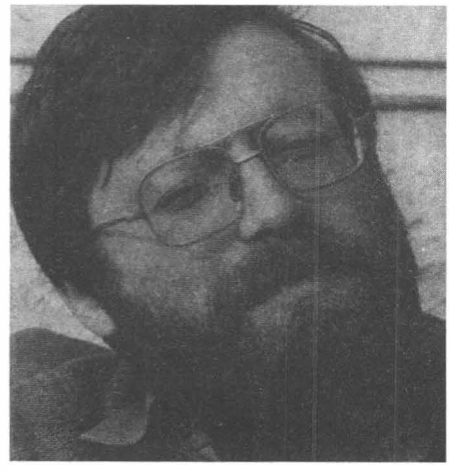
Eu cred în acest popor. Cred că omul are nevoie de teatru. Şi oamenii se întorc la teatru. Nu atât de mulţi ca înainte, dar nu este vina noastră şi nici a lor, ci a acestui sistem care ce face? A sărăcit atât de mult populaţia încât chiar dacă ar vrea nu mai are bani să vină. Sunt atât de dezamăgit...

Nu am o „culoare" politică. Nu mă interesează nici Emil Constantinescu, nici Ion Iliescu, nimeni. Toţi nu fac altceva decât să-mi dovedească faptul că nu iubesc arta. Pentru că nu ajută oamenii care creează, nu le oferă condiţii... Pentru mine nu există. Un om care nu are nevoie de artă, de imaginar, de o bucurie sufletească, este mort. Oamenii politici din ziua de astăzi nu au sensibilitate. Ei, dacă vin la teatru sau la o expoziţie, nu o fac pentru artă sau artist, ci pentru capital politic. Şi sunt unul dintre cei care nu se duc să voteze. Nu vreau şi nu mă interesează. Ce să votez? Pe cine?

3. Noi nu suntem, nu existăm de fapt. Nu cred că există actor care să vă spună că o duce bine. Avem senzaţia unor pomeni. „Lasă, mă, să existe şi ei, că nu ne fac chiar atâta rău. Mai dă-i dracu'! Cât vor? Atâta! Dă-le nu atâta, ci jumătate." Şi jumătate dintr-atâta ştiţi cât înseamnă?

Vreţi să ştiţi când o să pot să-mi iau şi eu o maşină ca a lui Corneliu Vadim Tudor? Am făcut o socoteală. N-aş mai cheltui nici un leu. Să zicem că n-ar mai creşte preţurile, iar salariul ar rămâne constant. Aş putea la 65 de ani. Nu vă mai spun când aş putea să-mi iau o Dacie, maşina asta făcută pentru români; sau o maşină de spălat, un televizor... Ca să-mi iau toate astea ar trebui să trăiesc patru vieţi în România. Ca să pot să o duc decent. Nu cer decât atât, nu cer bogăţie. Şi de aceea sunt indignat, pentru că nu trăiesc nici măcar decent.

AZIZA BODEA
TAMARA SUSOI



MATEI VIŞNIEC: „Vechiul stil e un cal mort"

❑ **V-aţi întâlnit cu Teatrul „Eugène Ionesco" în Babilonul teatral pe nume Avignon...**

■ După cum ştie toată lumea, teatrul chişinăuan a lăsat o impresie de neşters, extraordinară la Avignon. În primul rând, pentru că a adus o căldură umană, o energie de joc puţin cunoscută, ca să zic aşa, şi puţin practicată în peisajul teatral occidental, în sensul că a venit cu această formă de magnetism, de defulare oarecum tipică Răsăritului european, după eliberare, dar tipică şi teatrului. Probabil că la început, când teatrul funcţiona ca un ritual, existau asemenea descărcări de energii aproape primitive, profunde; între timp, teatrul s-a mai rafinat, au apărut alte tipuri de descărcări energetice la nivel emoţional. Or, ei au venit cu această vitalitate care caută într-un fel sursele iniţiale ale teatrului şi au surprins, deoarece au reuşit să transmită emoţie fără să vorbească, să zicem, franceza în mod curent şi fluent. Au vorbit în franceză, în engleză, în italiană, în româneşte...

❑ **În ruseşte...**

■ În ruseşte, bineînţeles. Esenţial este că au transmis ce au avut de transmis. Cunosc oameni care au înţeles puţine cuvinte, dar s-au lăsat convinşi – mi se pare că au fost nişte regizori japonezi (deci, artişti de o cu totul altă formaţie spirituală) care au rămas profund impresionaţi. Dar să ne oprim şi la partea oarecum umbrită a prezenţei basarabenilor la Avignon: faptul că ei n-au jucat într-un loc dintre cele mai frecventate. Deoarece, o ştiţi probabil, faimosul festival are două secţiuni: **in** şi **off**; fără îndoială, spectacolele din secţiunea oficială – **in** – sunt cele mai văzute, cele mai asaltate, cu lux de publicitate; în **off** sunt trei sute de companii care joacă pe unde pot. Şi aici, însă, există două categorii: acele companii care au reuşit să închirieze spaţii de joc în interiorul Avignonului istoric, în inima cetăţii, ca să spun aşa, şi cele care au spaţii de joc în afară. Chişinăuanii au avut un spaţiu de joc **extra muros**, în afara zidurilor, deşi într-un loc cunoscut, în sediul Universităţii (o sală foarte bună, de altfel), dar nu în circuitul publicului. Din această cauză, firească, n-au beneficiat de o mare afluenţă. Dar cei care au fost, au transmis vestea din gură în gură şi până la urmă cred că a ieşit foarte bine. A fost, practic, singura companie care a jucat româneşte în acest an la Avignon (din România n-a fost nici o trupă). Deci, au fost reprezentanţii plenipotenţiari ai limbii române într-un festival important şi s-au impus!

❑ **Mă bucur foarte mult pentru colegii noştri. Simpatia dumneavoastră pentru ei nu constituie o surpriză, o aflasem dintr-un microinterviu realizat la TV Moldova de Mircea Surdu...**

■ A, mi-amintesc! Sper să fie şi în continuare prezenţi pe scenele Europei.

❑ **În acest context, dramaturgul de avangardă Matei Vişniec nu este necunoscut pentru publicul şi pentru oamenii de teatru din Republica Moldova. Unul dintre cele mai fericite spectacole ale celui mai sudic teatru al nostru – de la Cahul – este cel cu** Ţara lui Gufi.

■ Am auzit, am primit afişele. Nu pot decât să le mulţumesc şi să-i felicit prin intermediul dumneavoastră. Ştiu că au jucat şi în ţară, au fost bine primiţi, nu ştiu exact pe care scenă, ştiu însă că au realizat o versiune radiofonică, în studiourile bucureştene. Am văzut o fotografie cu ei în timp ce se lucra această versiune: mi-a plăcut, era o fotografie care surprindea un anume entuziasm de grup, o anumită stare creatoare.

❑ **La ultima ediţie (a V-a) a Festivalului naţional de teatru „I. L. Caragiale" am avut plăcerea să văd spectacolul cu piesa** Buzunarul cu pâine**...**

■ Piesa are două etaje – eu o numesc „piesă cu variante de continuare". Ea a mai fost montată în două versiuni, în Franţa – la teatrul „Guichet Montparnasse" de la Paris, cu cinci personaje. Este vorba despre o poveste cu un câine care a căzut într-o fântână secată şi personajele îşi tot pun problema cum să-l scoată...

❑ **O piesă cu multiple conotaţii, care mi s-au părut extrem de actuale, la ordinea zilei.**

■ De fapt, e parabola neputinţei universale şi a neputinţei din Europa de Răsărit în particular. Piesa avea iniţial două personaje. Cum ziceam, la „Montparnasse" s-a jucat cu cinci; regizorul a simţit nevoia să aducă mai multă lume în jurul fântânii şi i-am permis s-o facă, replicile rămânând aceleaşi. Dar tot în Franţa a fost jucată foarte bine cu două personaje, având un mare succes; a fost prezentată anul trecut la Avignon de către o companie de la Lyon care se numeşte „Pli urgent". S-a jucat şi în alte oraşe din Franţa. Dar n-au jucat şi varianta de continuare, care este mai sofisticată, presupune o anumită tehnică de scenă.

❑ **Se pare că ăsta e motivul pentru care şi la noi s-a jucat numai actul întâi...**

■ În partea a doua, fântânile se suprapun unele altora, tot Universul e format din fântâni...

❑ **Sau găuri negre...**

■ Exact. Şi Nicolae Scarlat, la teatrul de la Piatra-Neamţ, un teatru de tradiţie selectă, cu mijloace tehnice remarcabile, a reuşit să monteze această a doua parte care aduce un etaj, o conotaţie metafizică ce mi se pare inedită şi care mie mi-a plăcut. Există însă şi alt moment remarcabil în montarea lui Nicolae Scarlat de la Piatra-Neamţ: unul dintre personaje este interpretat de Tudor Tăbăcaru, un actor de la Chişinău! Sunt încântat că în piesa mea joacă doi actori, unul fiind de la Piatra-Neamţ, celălalt din Republica Moldova. Chişinăuanul vine cu un anume accent, un anume temperament şi spirit comic, o anume „ghiduşenie", dacă vreţi, care se trage din zona Creangă, dintr-un spaţiu popular inteligent şi plin de umor – uneori negru, uneori tragic; şi atunci e foarte personal şi se potriveşte minunat în tandem cu celălalt actor, de la Piatra-Neamţ.

❑ **Ce credeţi despre marile metamorfoze prin care trec, la noi, oamenii de cultură?**

■ E o temă interesantă; trebuie spus că genialii dărâmători de sistem nu sunt întotdeauna şi buni constructori. Sunt oameni care au îndeplinit un anume rol – exemplar, cu eroism, martirizându-se câteodată cu un curaj extraordinar şi clarviziune, cu charismă, cu har. Însă, prin ironia istoriei, prin mârşăvia ei, aş îndrăzni să zic, aceşti dărâmători de comunism, care au izbutit să mobilizeze masele, să distrugă un sistem rău conceput, absolut imposibil, ei bine, aceşti oameni n-au fost în stare să mobilizeze masele spre edificarea unei alternative, spre cucerirea libertăţii. Paradoxal, marii anticomunişti nu s-au dovedit a fi mari democraţi. Adesea, dimpotrivă, au avut tentaţia de a înlocui comunismul cu un alt tip de integrism ori cu un tip de integrism religios (cunosc în România mulţi intelectuali care au dat în damblaua ortodoxistă). Sunt un om cu respect faţă de Dumnezeu, faţă de instituţiile religioase ale României, dar diferenţa dintre damblaua ortodoxistă şi credinţă este foarte mare. Nu mai suntem într-un secol în care să reintroducem, obligatoriu, religia în şcoală şi să obligăm copiii să-şi facă cruce înaintea orelor de clasă. Trebuie să terminăm cu această formă de teroare, căci asta este: înlocuim un rău cu altul... Să lăsăm credinţa să-şi spună cuvântul – slavă Domnului, are toată libertatea s-o facă. În general, românul este credincios din fire, în familie educaţia religioasă se face foarte bine. Să lăsăm statul să creeze în maniera care s-a dovedit benefică: cea de tip francez sau german. Cu alte cuvinte, occidental, liberal. Să-şi facă deci statul meseria lui. Au fost unii care au vrut să înlocuiască un rău cu altul, o ideologie cu alta – de tip ortodoxist, de tip naţionalist, ultranaţionalist, care nu consună cu realitatea. După părerea mea, marea ideologie comunistă a căzut şi nu există acum altă ideologie de înlocuire decât cea care vine dinspre comunitatea europeană. După părerea mea, singura ideologie care mai poate funcţiona, atrăgând oamenii, este intrarea în Europa şi construcţia europeană. Toate celelalte forme – bunăoară, să găsim noi un sistem social original – sunt iluzii, fundături, consum inutil de energie.

Şi, revenind la ale noastre metamorfoze, e păcat că elanul iniţial s-a transformat apoi în bisericuţe ideologice şi animozităţi. Este surprinzător de subţire frontiera dintre naţionalism şi antidemocraţie; aceste două trasee se întâlnesc foarte repede, de altfel. Bineînţeles, e nevoie de timp pentru o adevărată educaţie politică. Dar, în primul rând, o educaţie materială, o educaţie la nivelul civilizaţiei materiale pe care poporul român nu şi-a împlinit-o. Noi ştim că acolo există computere, cositoare mecanice pentru ţărani, nu ştiu ce alte minunăţii tehnice – n-a existat însă niciodată cultura de masă a utilizării lor. E o relaţie foarte subtilă între civilizaţia materială şi democraţie; adică trebuie totuşi să observăm că democraţia funcţionează mai bine în ţările bogate, cu un anumit nivel de bunăstare materială. Să ne consolăm cu ideea că nu va fi o reală democraţie şi o reală libertate fără o reală bunăstare în Europa de Răsărit. Occidentul începe să-şi dea seama de acest lucru; de pildă, Edouard Balladur, primul ministru francez, a propus crearea unui fond financiar pentru sprijinirea acelor acţiuni ce ar favoriza

stabilitatea în Europa. Ce înseamnă acest lucru? Simplu: că stabilitatea trebuie cumpărată, trebuie investit în bunăstare, aceasta consolidând democrația și liberalismul. Deci, până la această acumulare a unei bunăstări materiale minime, care să permită relații civilizate între oameni, nu vom putea vorbi de o adevărată democrație și de o adevărată cultură democratică.

❑ **Cum se spune, obrazul subțire cu cheltuială se ține...**

■ Asta este! În Occident, acumularea de câteva secole a bogăției, a cunoștințelor tehnice...

❑ **Dar și infiltrarea, difuzarea cotidiană a culturii pe toate căile posibile...**

■ Sigur, sigur, toate acestea au creat și alte raporturi între oameni – pentru că nu numai averile se transmit, se moștenesc, și raporturile se moștenesc. Din câteva secole de stabilitate și de acumulare materială se transmit și anumite atitudini relaționale între oameni. Atunci există această cultură a democrației europene – pentru că există această stabilitate.

foto: A. Rosenthal

Valentin Uritescu în Angajare de clovn **de Matei Vișniec la Teatrul Levant (regia: Nicolae Scarlat)**

❑ **Dar să revenim la teatru: care ar fi, astăzi, temele predilecte ale unui dramaturg din generația dumneavoastră?**

■ În general? În Franța? În România?

❑ **Poate mai mult în România; se pare că peisajul teatral românesc vă este foarte aproape...**

■ Cum s-ar putea altfel? Călătoresc mult de-o vreme, constat cu admirație un adevărat revirriment. Bineînțeles că s-a produs o explozie, în sensul că oamenii au început să facă cel puțin două lucruri: să monteze autori care n-au văzut rampa până în 1989 și, concomitent, să adopte un nou stil, să joace tot felul de autori în modalități de expresie care nu puteau fi aduse în scenă până atunci. Asta nu înseamnă că au început să apară zeci de femei goale pe scenă sau în filmele românești. Dar cenzura comunistă a lovit atât la nivelul autorilor, cât și la nivelul expresiei artistice. Spectacole foarte noi din punctul de vedere al căutării expresiei corporale n-au existat întotdeauna. Au existat spectacole academice interesante, de un înalt profesionalism, dar de multe ori cercetarea artistică, de avangardă a fost stopată de cenzură; orice era nou, chiar și la nivelul expresiei corporale, putea să devină periculos pentru Putere. În genere, orice lucru bine făcut devenea periculos pentru Putere; inclusiv investigațiile în domeniul emoției corporale. Noi n-am avut trupe de dans modern care să exprime ceea ce corpul poate da, ca emoție, ca mesaj, ca noutate... Toate astea au început să se dezvolte, să prindă viață după 1989. Eu sunt oarecum un exemplu de autor care n-a fost montat și a început să fie doar după 1989. Am avut vreo cincisprezece-șaisprezece piese jucate în acest răstimp în România, unele montate de cinci-șase ori. **Angajare de clovn**, bunăoară, a cunoscut foarte multe montări.

Ajungem la un detaliu foarte important: ieșirea teatrului românesc din frontierele sale geografice. Teatrul nostru a răzbătut pe marile scene ale lumii, făcând o impresie extraordinară prin câțiva regizori de largă respirație. Andrei Șerban era cunoscut în străinătate, dar **Trilogia antică** pe care a montat-o la București și a reexportat-o (de fapt, făcuse deja o variantă) a fost extraordinar de bine primită oriunde. Nu e singurul. Acum, regizorul care este – cum să spun? – reprezentantul nostru numărul unu în străinătate e Silviu Purcărete. Anul acesta, bunăoară, a venit cu un spectacol pe o temă antică la Festivalul Mediteranei de la Marsilia și a produs o impresie excelentă. De curând, a devenit directorul Festivalului Francofoniei de la Limoges, unul dintre festivalurile importante ale lumii, unde în fiecare an se înscriu în competiție trupe francofone din toată lumea. Anul acesta, am participat și eu cu spectacolul **Teatru descompus**, montat de Cătălina Buzoianu la Theatrum Mundi în colaborare cu Institutul Francez de la București. Deci, teatrul românesc a depășit frontierele; mai mult chiar, teatrul românesc, ca instituție socială și culturală, s-a impus, a început să atragă curiozitatea, în sensul că au venit iubitori de teatru, profesioniști ai teatrului din străinătate să vadă acest gen de teatru la fața locului, în România. Foarte multe companii renumite au venit să joace aici. În același timp, fenomenul este foarte bine reprezentat de multitudinea de festivaluri teatrale care au apărut și s-au impus. Bunăoară... Care este cel mai cunoscut?

❑ **Cel de la Piatra-Neamț, cred, o adevărată urbe teatrală, cu tradiție și suflet...**

■ E, în primul rând, meritul lui Nicolae Scarlat, puternică personalitate, care a impus o gestiune occidentală în acel teatru.

Metoda s-a dovedit eficientă. Festivalul este la a V-a ediție, cred, din 1989. Vin în fiecare an trupe importante pentru a juca la Piatra-Neamț și în alte orașe din țară. E foarte bine. În 1994, de pildă, o trupă franceză care îmi montase o piesă a jucat și la Piatra. Trebuie să vă spun că au revenit cu impresii extraordinare. În primul rând, au fost foarte bine primiți de spectatori, au avut o revelație la nivelul relației cu publicul. Îmi spuneau mai apoi, uimiți: am jucat la 10 dimineața, oră care la noi, francezii, nu este o oră de spectacol, sala însă era plină, oamenii nu erau abia treziți din somn, aveau efectiv poftă de a vedea ceva, de a colabora, de a contribui, de a întreține un dialog cu noi. Am fost aplaudați în picioare, îmi spuneau actorii francezi, și noi aveam lacrimi în ochi. Au mai jucat și la București, și la Iași... Deci, e un exemplu. Sunt și alte festivaluri internaționale de teatru în România. Există un festival interesant la Brașov...

❑ **La Craiova, „Shakesperiana" și-a cucerit un bun nume...**

■ Da, poftim... Mi se pare că este un festival de teatru scurt la Oradea, apoi la Satu-Mare, e și un festival al școlilor de teatru... Deci, am intrat, ca să zic așa, în circuitul schimburilor internaționale. Acum, de multe ori, regizorii și chiar actorii din Occident îmi spun că împrospătarea, revigorarea teatrului din Franța și chiar din lume se face adesea pe filiera Europei de Răsărit. Numeroși artiști care vin de acolo și montează aici au o viziune interesantă, care șochează, amuză. De multe ori, textele care vin din Răsărit sunt surprinzătoare. Un autor redescoperit și foarte mult jucat la Paris este Daniil Harms, un scriitor rus din perioada sovietică și care a avut de suferit sub Stalin. E un autor care nici n-a scris teatru, ci doar proze. Au însă o mare doză de teatralitate și pot fi montate, jucate, reevaluate, combinate. Daniil Harms este descoperit, redescoperit, mult gustat, este efectiv o surpriză, o revelație – el care, săracul, în timpul vieții pretindea că scrie pentru copii, pentru a-și putea publica din când în când câte o pagină. Occidentul are predispoziție pentru descoperiri de genul acesta, bineînțeles că și Răsăritul trebuie să facă un efort, să-și traducă singur, eventual, valorile, nu trebuie așteptat să vină francezul să-l traducă numaidecât. Autorii din Răsărit pot să facă ei înșiși efortul de a încerca să-și vândă de acum înainte opera, nu chiar ca pe o marfă, să nu coborîm atât de jos, dar să învețe că trebuie oferit produsul lor tuturor...

❑ **Se pare că autorii contemporani răzbat mai greu; poate fiindcă în anii de tristă pomenire au recurs la un limbaj codificat la extrem, uneori aberant pentru neavizați. Subtextul era cel care conta. Dacă nimerea cineva străin în sală, nu era în stare să priceapă reacția publicului, i se părea neadecvată... Ne-am codificat prea mult expresia, ne-am mutilat benevol pentru a nu fi recunoscuți. Acum revenim foarte greu la firesc. De atâta joacă de-a v-ați ascunselea cu cenzura, nu ne mai găsim noi înșine. Între timp, însă, teatrul european și-a aflat noi trasee...**

■ Evident că acest cod e de neînțeles și că nu are viață lungă în Occident. Dacă venim cu o piesă din astea, esopică – o traducem și-o mai și explicăm, până la urmă publicul n-o apreciază prea mult. Un text prea codificat nu este receptat. Poate că la nivel rațional – se spune: da, a fost important pentru o epocă, are valoare istorică –, nu însă și la nivel emoțional-estetic. Am scris și eu parabole, în general însă am scris parabole care aveau – sper eu! – și o anumită valență metafizică, și o anumită încărcătură general umană. E și povestea – la care m-am referit – cu câinele căzut în fântână, pe care doi oameni nu reușesc nicidecum să-l scoată. Ea are o anumită conotație pentru Europa răsăriteană – noi înțelegem imediat despre ce este vorba; dar și francezii s-au arătat foarte încântați de această poveste și au spus: e foarte interesant. Neputința este universal umană. În Occident există altă formă de neputință – dar există, pentru că și francezii au o anumită neputință, la alt nivel însă. De pildă, toată Africa vrea ca Franța să-i ajute pe africani, însă Franța nu poate – există o neputință a Franței față de situația din Algeria, din fostele colonii francofone care sunt în mizerie; o anumită neputință există și față de Răsăritul Europei; o anumită neputință e și în contextul economiei franceze, care a parcurs o criză din care se pare că iese acum... Depinde cum discutăm despre ceea ce este general uman. Am o altă piesă (pe afiș la Teatrul Mic), **Caii la fereastră**. În această piesă, într-o formă parabolică, luam în derâdere eroismul, pentru a-mi bate joc de „eroismul" dictat de sus: ei bine, această piesă a fost foarte bine primită de public în Franța. S-a jucat la Lyon, la Avignon. Convingerea mea este că acum vechiul limbaj teatral e falimentar și că trebuie scris altfel. Iar din ce s-a scris mai înainte trebuie efectiv puse în lumină lucrările care au atins general-umanul, pentru că doar ele rămân.

❑ **Care credeți că ar fi acestea? În Basarabia, mereu suntem, ca să zic așa, în pană de dramaturgie...**

■ Pentru peisajul teatral românesc pot să dau câteva nume. De pildă, Caragiale, care este un scriitor genial de spațiu restrâns, un geniu regional...

❑ **Deci, un creator cu întindere nu în spațiu, ci în timp?**

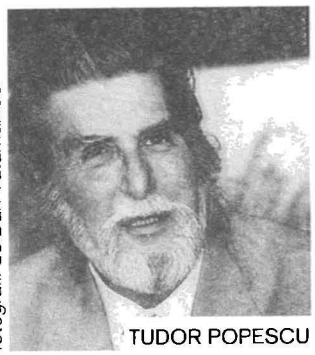
■ Da. Caragiale va afecta toată istoria românilor: cât vom exista noi, vom fi sub steaua Caragiale, vom ști cine este și ce reprezintă pentru noi, dar nu-l vom putea vinde niciodată credibil în exterior, în sensul că niciodată emoția pe care o simte românul în fața lui Caragiale nu o va simți germanul, englezul sau americanul. Clar. Acestea fiind spuse, avem și alți autori, care uneori făceau niște concesii: bunăoară Horia Lovinescu, care are niște piese superbe, ce pot fi traduse. De pildă, **Jocul vieții și al morții în deșertul de cenușă...**

❑ **S-a montat și la noi, fără prea mult succes...**

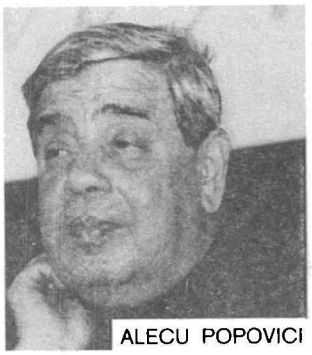
■ Depinde. Piesa rămâne de mare interes și în Occident, deoarece conține o ecuație ușor de înțeles și aici, un cod universal, cu referiri mitologice, referiri biblice, se pune problema originilor, a triunghiului sentimental... Horia Lovinescu ar genera emoții și în Occident, cu condiția să fie bine montat. Sau, un exemplu modest: Mihail Sebastian, a cărui **Stea fără nume** este o poveste atât de frumoasă, încât nu se poate, e imposibil ca această frumusețe să nu răzbată și dincolo. Nu e o poveste regională, este o poveste universală. Și așa putem lungi lista, mai sunt o mulțime. Pe Marin Sorescu îl văd cu câteva piese de succes în Occident. Și pe alții. Esențial este, repet pentru cei ce încep să scrie acum, că vechiul stil e un cal mort. Cine călărește pe el, nu mai ajunge nicăieri.

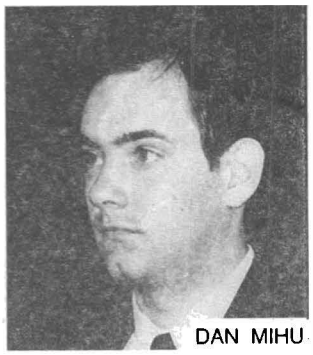
LARISA TUREA

fotografii de Dan Vatamaniuc


TUDOR POPESCU

DUMITRU SOLOMON


ALECU POPOVICI


DAN MIHU

EDITURA „EXPANSION" LANSEAZĂ PATRU NOI PIESE DE TEATRU

Nu se poate teatru românesc fără piesă românească

La 21 ianuarie, s-a semnat oficial, în cadrul unei ceremonii găzduite de Teatrul „Nottara" şi onorate de prezenţa ministrului culturii şi a florii celei vestite a teatrului nostru, actul de naştere al editurii Expansion. S-au difuzat atunci primele patru volume cu piese româneşti noi. Astăzi, la un interval de mai puţin de două luni, vă vor fi împărţite următoarele patru volume ale colecţiei D.O.R. – Dramaturgia Originală Românească. Domnul Ştefan Haralamb, dramaturg şi om de afaceri, este eroul acestei aventuri puţin obişnuite.

Proaspăt întors în ţară, după o îndelungată şi spornică absenţă, domnul Ştefan Haralamb, pe care îl cunoscusem în goană când i-am fost interpret al câtorva piese radiofonice, a asistat la o emisiune a omniprezentului Iosif Sava, în care dramaturgii noştri s-au plâns, pe de o parte, că nu se mai publică în România carte de teatru, nefiind rentabilă, iar pe de altă parte, că directorii de teatru şi regizorii – care au devenit adevăraţii stăpâni ai scenelor – nu vor să mai audă de dramaturgia originală.

În orice ţară civilizată din lume există o aşa numită lege a „contingentamentului", care obligă teatrele la jucarea literaturii proprii în proporţie de cel puţin 50%

Dar, fapt surprinzător şi stupefiant, după revoluţia care ne-a adus atâtea binefaceri, piesa românească a dispărut, practic, de pe scenele noastre. Am citit – şi nu mi-a venit să cred – declaraţii ale unor talentaţi directori şi regizori care îşi arătau făţiş disprețul pentru piesa autohtonă. Unul dintre ei, decretat chiar genial de critica noastră atât de risipitoare în adjective, susţinea pur şi simplu că nu s-a născut autorul român demn să fie pus în scenă de el şi că însuşi I. L. Caragiale e depăşit, desuet, răsuflat.

Ce să mai spui în faţa unor asemenea aserţiuni? Cel mult să reaminteşti tuturor acest truism: că nu se poate teatru românesc fără piesă românească şi că, oricât de mari ar fi artiştii români, nu-l vor putea juca niciodată pe Shakespeare ca englezii, după cum nici cei mai mari artişti englezi nu vor izbuti să-l joace pe Caragiale ca noi!

În urma acelei emisiuni televizate, domnul Ştefan Haralamb, care face parte dintr-o generaţie romantică, o generaţie care a dat dramaturgiei noastre nume ilustre ca Teodor Mazilu, Ion Băieşu, Fănuş Neagu, Al. Mirodan, Radu Cosaşu, Nicolae Ţic, a fost cuprins de un nestăpânit elan şi a hotărît să-şi piardă banii agonisiţi în afaceri pentru prestigiul şifonat al dramaturgiei pe care el însuşi a servit-o cu talent. Şi, astfel, Cenuşăreasa noastră şi-a găsit un prinţ, un prinţ cu o siluetă discutabilă, dar cu un suflet pe măsura siluetei.

Va fi răsplătit efortul domnului Ştefan Haralamb?

N-am nici o îndoială. Căci, deşi este, deocamdată, alungată cu mătura de pe scenele noastre, nu este exclus ca literatura dramatică să se afle în pragul unui nou moment de eflorescenţă, iar curând să culegem roadele acestei clipe de meditaţie, de cumpănă, pe care o socotesc cum nu se poate mai fertilă. Totul depinde de inteligenţa, de tactul nostru, al tuturor celor ce ne ocupăm de teatru.

Înţeleg foarte bine că, după tratamentul la care au fost supuşi în ultimii cinci ani, dramaturgii noştri au trăit o emoţie care le-a paralizat, o clipă, condeiul. Dar inhibiţia se va spulbera şi săgeata se va desprinde din încordarea arcului. Un scriitor, prin însăşi natura profesiunii lui, are perioade de timp când nu poate lua legătura cu publicul. Dar un actor e seară de seară în contact direct cu spectatorii şi – mai mult decât oricare alt artist – e obligat să ţină seama de opinia lor, care acţionează ca un fel de forţă a gravitaţiei asupra activităţii lui. Iată de ce îmi îngădui să spun colegilor mei de arme că sunt aşteptaţi la o întâlnire hotărîtoare, că înţeleg ezitarea lor de artişti înainte de a se prezenta în faţa publicului şi că îi însoţesc cu întreaga mea afecţiune în procesul delicat pe care-l traversează.

Poate că anii care vor veni ne vor aduce şi o altă surpriză: afirmarea unor lucrări valoroase datorate unor debutanţi. Fenomenul a început să se producă, iar revirimentul care este în aer se va întemeia, într-o măsură însemnată, şi pe aportul lor. Nu se poate ca pleiada de talente proaspete care activează astăzi în teatrul nostru, regizori, decoratori şi actori, să nu aibă un corespondent în generaţiile tinere de scriitori. Abundenţa de valori în domeniul artei spectacolului este indiciul unui climat care e cu neputinţă să nu atragă şi să nu convingă autorii tineri să vină spre teatru. Încredinţată de acest adevăr, Editura Expansion a iniţiat colecţia „Steaua fără nume", unde a şi început să lanseze nume noi, deosebit de promiţătoare. Sunt sigur că, peste câţiva ani, colecţia îşi va schimba titulatura în „Stelele cu nume".

În această dispoziţie optimistă, urez viaţă lungă şi glorioasă Editurii Expansion şi ridic paharul în sănătatea dramaturgilor români şi a tuturor celor care îşi dau seama că, fără ei, teatrul nostru devine falimentar. Căci – domnul Haralamb, ca om de afaceri, ne poate confirma – nu se poate trăi numai din import.

RADU BELIGAN

(Cuvânt introductiv la cea de-a doua lansare de piese româneşti de către Editura „Expansion" – 15 martie 1995)

ÎN CĂUTAREA LUI BLAGA

Cum repertoriile teatrelor noastre funcționează „epidemic", a existat, îndată după 1989, și un moment Blaga (după cum au existat momentele Mrożek sau, cu mai multă intensitate, Ionescu), repede abandonat. Câțiva regizori au reluat atunci cu fiorul revelației Cruciada copiilor, crezând că descoperă în Lucian Blaga un precursor al revoluției anticomuniste. O versiune a Teatrului Național din București și o alta a Teatrului Național din Târgu-Mureș au arătat eforturile a doi regizori – Laurian Oniga și Victor Ioan Frunză – de a și-l apropia pe Blaga pe o cărare descinzând din Piața Universității, obsedantă pe vremea aceea. Dar, hotărît lucru, Cruciada copiilor nu are nici o legătură cu furia anticeaușistă din decembrie 1989, iar travaliul celor doi artiști de a scormoni în text în căutarea acestui firicel de idee era mai degrabă dezolant, pentru că Blaga nu aparține străzii, precum Caragiale, iar aducerea sa la zi cere, pe lângă spontaneitatea asocierilor, și o cultură profundă a subiectului, însoțită de numeroase precauții și timidități. Un spectacol cu Avram Iancu al experimentatului Horea Popescu, alternând – ca textul însuși – stilizarea expresionistă cu realismul alunecând nu o dată în pitoresc naturalist, era prea atent la litera textului, „trădându-l", distins, prin fidelitate. În sfârșit, în Tulburarea apelor de la Teatrul Național din Cluj, Mihai Măniuțiu proiecta în exterior conflictele fundamental spirituale ale protagonistului. Halucinațiile teosofico-erotice ale Popii își pierdeau din noblețea faustică, orientate spre expresivitatea neorealistă. Mai apropiată, poate, de Blaga, mai bine centrată pe axa gândirii sale a fost Ivanca de la Teatrul de Stat din Oradea. Ca și în Tulburarea apelor, există și aici un preot – Moșul – supradimensionat pe latura sexuală, vorbind despre o religie păgână a instinctelor, o religie pe care omul simplu o celebrează în mod natural, dar pe care fiul, pictorul Luca, o respinge cu oroare. Regizorul Tudor Chirilă a reușit să pătrundă, pe alocuri, în hățișul unei drame a creațiunii, o creațiune înfrântă în chip umilitor de autoritatea oarbă a procreației. Momentul Blaga a fost, însă, abandonat pentru că nu și-a găsit adepți, nici în lumea teatrului, nici în public. Un mister ce înconjoară opera dramatică a lui Blaga, mister artificial („mister păgân" – am putea spune, citându-l pe autor însuși), este obsesia cercetătorilor de a da răspuns unei întrebări pe care opera nu o pune cu tot dinadinsul: este ea sau nu proprie receptării teatrale? Începând cu Dragoș Protopopescu și Octav Șuluțiu, până la G. Călinescu și, mai aproape de noi, Al. Paleologu, toți comentatorii au dezbătut problema și au propus soluții, concluzia fiind, de fiecare dată, cam aceeași: teatrul lui Blaga este neglijat, rău înțeles și, ca urmare, absent din repertoriile teatrelor. Discuția a antrenat și filosofi. În 1986, cu prilejul unei conferințe omagiale la Sebeș-Alba, filosoful Constantin Noica susținea că „Teatrul lui Blaga trebuie reconsiderat", dar soluția pe care o întrevedea nu era lipsită de o anume inocență în ce privește arta spectacolului. „Este un teatru ce nu are nevoie de regie" – spunea Noica. „Îmi imaginez pe Blaga jucat de recitatorii de astăzi cu cartea în mână, din care ar citi ca dintr-un text sacru." Filosoful nu își imagina însă un spectacol de teatru, ci un ceremonial literar. Trebuie să admitem că autonomia literară a dramaturgiei nu este mai puțin importantă decât a celorlalte componente ale operei sale: poezie, filosofie, memorialistică, iar simplul fapt al existenței literare este suficient pentru buna ei înțelegere și asimilare. Nimeni nu deplânge destinul scenic al operei filosofice

sau poetice, ci numai pe acela al operei dramatice, ca și când acesteia i-ar lipsi ceva și acest „ceva" ar fi punerea ei urgentă în scenă. Astăzi, după ce au fost transformate în spectacole dialogurile filosofice ale lui Diderot (să ne amintim de celebrul Nepotul lui Rameau al lui Esrig) sau povestirile filosofice ale lui Voltaire și nu puține romane, indicele de teatralitate este un criteriu de maximă relativitate, iar a insista în disputa drama teatrală-neteatrală (scenică-nescenică) este o cale complet sterilă: regizorul poate dovedi, oricând, contrariul. În cazul lui Blaga, nu numai sterilă, ci și nejustificată, opera sa dramatică fiind scenică în înțelesul cel mai nobil al termenului. Ar mai fi încă o întrebare căreia nu știm să i se fi dat încă un răspuns, motiv pentru care va trebui să ne mulțumim doar cu agreabile ipoteze: de ce a scris Blaga teatru și a făcut-o cu atâta precocitate, epuizând în mai puțin de un deceniu (1921, Zamolxe – 1930, Cruciada copiilor), între 26 și 35 de ani, toate temele și formulele teatrului său? Și aceasta fără a fi avut ereditări specifice. Nu s-a născut ori format într-un mediu teatral, nici nu a avut, cel puțin în aparență, natura histrionică a omului de teatru, reprezentată atât de bine la noi de Caragiale. Este, de altfel, singurul mare autor dramatic provenit din Ardeal, sursa teatrului românesc fiind, până în zilele noastre, cu preponderență Moldova și Valahia. Admitem astăzi fără rezerve că ardelenii sunt mai puțin dotați pentru teatru, sensibilitatea lor fiind esențialmente epică. Să fie Blaga și în acest punct o excepție? Întrebarea antrenează neașteptate implicații și orice ipoteză poate deschide, la rândul ei, noi semnificații. Una dintre ipotezele cele mai plauzibile ar putea porni de la caracterul sistematic obsesiv al întregii creații blagiene, vădit mai ales în rigoarea operei filosofice. Tocmai această supunere la sistem, odioasă spiritelor mediocre, are, în ce ne privește, o anumită grandoare teatrală. Este un mare spectacol intelectual în această operă filosofică în care „trilogiile" se divid la rândul lor în alte trilogii mai mici, perfect organizată în acte, tablouri și scene, dispuse, parcă, după regula celor trei unități, asemenea tragediei clasice. În tot ce întreprinde, Blaga este condus de un gust teatral al monumentalității.

Pe de altă parte, să nu uităm că dramaturgia este forma extremă pe care o poate lua orgoliul, că este singurul gen capabil să te pună în contact direct cu aplauzele, cu triumful sau, alteori, cu eşecul. Cunoscută fiind sensibilitatea omului Blaga faţă de propria operă, se naşte întrebarea dacă nu cumva gloria a fost aceea care l-a determinat să scrie atât de timpuriu teatru. Nu gloria în sensul publicitar imediat, dar, în orice caz, nevoia unei circulaţii mai avantajoase a unui sistem de idei resimţite ca extrem de importante pentru a fi limitate la posibilităţile unui singur registru expresiv, fie acela al poeziei (prea confidenţial) ori al filosofiei (prea explicativ).

Este de reflectat la cronologia însăşi a operei blagiene privită în succesiunea diferitelor ei compartimente: poezie, teatru, filosofie, oricât de relative ar fi delimitările în timp. Fapt nu lipsit de importanţă dacă ţinem seama că citim opera literară a lui Blaga prin prisma operei filosofice, ceea ce nu este numai inexact dar şi, într-o măsură, dăunător. Prejudecata după care poezia şi teatrul lui Blaga nu ar fi decât o ilustrare a filosofiei sale a devenit eroare curentă. Trebuie însă să observăm că Zamolxe este anterioară oricăror sistematizări filosofice (în afara tezei de doctorat „Kultur und Erkenntnis", susţinută cu un an înainte la Viena), dar conţine ca într-un riguros compendiu cele mai multe dintre dezvoltările teoretice ulterioare. Ai spune că, împotriva opiniei curente, filosofia lui Blaga se articulează susţinută de ideile „primite" de artist prin cunoaşterea extatică, pentru a vorbi în termenii filosofului însuşi. Corect ar fi, probabil, să citim filosofia prin prisma operei de ficţiune, dar în acest moment frontierele se şterg. Avem, astfel, o ipoteză: nu din simplă vanitate apelează Blaga la mijloacele teatrului, ci pentru a construi nucleul unui vast sistem teoretic, „imaginea mică a bisericii" – cum spune Manole despre macheta mănăstirii sale.

Pentru a reveni la destinul scenic nefericit al dramaturgiei blagiene, problema nu este a lipsei de teatralitate, ci a unui tip de contact – mai curând hieratic şi protocolar – cu un public român care se află încă în căutarea lui Blaga. Ultimul apărător al lui Blaga ca dramaturg (Dan C. Mihăilescu, Dramaturgia lui Blaga, 1987) s-a retras şi el din linia întâi, declarând à propos de dramaturgia naţională că preferă whisky în loc de ţuică (Caietul Teatrului Naţional Bucureşti, nr. 1/91). Întrebarea „de ce nu este jucat Blaga?" ascunde o alta, cu subînţelesuri mai adânci: de ce publicul nostru nu aderă la acest tip de teatru? Cum se explică, deci, insuccesul de public al dramaturgiei lui Blaga, public care refuză să descopere miezul ei cald şi fratern? După mai bine de o jumătate de secol, ea nu a reuşit să intre în reflexele repertoriale ale teatrelor, provocând versiuni competitive printre directorii de scenă, asemenea operei lui Caragiale – fie aceasta dramatică sau nu –, deşi nu este cu nimic mai puţin românească, mai puţin reprezentativă, şi prin urmare, reprezentabilă. Dimpotrivă: am putea spune că ceea ce Caragiale a surprins în contingent, Blaga a adâncit în transcendent. Este necesar să precizăm că în analogia dintre Caragiale şi Blaga, pe care o sugerăm aici, este vorba de a compara nu două opere incomparabile, ci două tipuri de sensibilitate românească, meritând în mod egal favorurile publicului. Pentru că şi una, şi cealaltă au încetat să mai reprezinte valori literare pur şi simplu, devenind valori emblematice, sinteze ale existenţei româneşti, cu sens modelator în cultura şi viaţa unui popor. În timp ce românii au asimilat spiritul lui Caragiale, zeflemist şi ironic, ei mai sunt în căutarea lui Blaga, fie acesta liric sau eroic, monumental ori ceremonios.

Problema perceperii dramaturgiei lui Blaga nu depinde atât de pretinsa ei lipsă de teatralitate, nici, cum se spune în ultimul timp, de lipsa de interes a regizorilor şi a teatrelor faţă de piesele sale, ci de rezistenţa unui public care nu se poate regăsi în Blaga, pentru că nu trăieşte ca în Blaga. Păstrând proporţiile, ne aflăm, poate, în situaţia ateului care îl caută toată viaţa pe Dumnezeu şi moare fără să-l fi descoperit. Murim între Caragiale şi Blaga, între pământ şi cer, mai exact cu picioarele pe pământ şi cu ochii spre cer. De ce suntem satisfăcuţi de luciditatea maliţioasă şi mulţumită de sine a lui Caragiale, de voluptatea comică a eşecului, şi nu da exaltarea energiilor spirituale din Blaga – iată o întrebare cu zeci de răspunsuri posibile.

MIRCEA GHIŢULESCU

PRECIZĂRI DOCUMENTARE ÎN DIALOG CU REGIZORUL ION OLTEANU

❑ Stimate maestre, la premiera absolută a dramei Avram Iancu pe scena Naţionalului clujean, la 29 ianuarie 1935, vă aflaţi în sală. Într-o târzie pagină cu aduceri-aminte, scrieţi că l-aţi privit pe autor în timpul spectacolului: „Avea obrajii adânciţi de emoţie, ochii – cărbuni aprinşi". Atunci l-aţi cunoscut?

■ **Întâi i-am cunoscut poezia şi teatrul. Student la Facultatea de Litere din Cluj, din 1931, am ales, în anul al doilea, ca lucrare de seminar, „Teatrul lui Lucian Blaga". Nu ştiam că relaţiile dintre profesorul meu, G. Bogdan-Duică, şi scriitor sunt încordate. „Cum te-ai putut apropia de porcăriile alea?" mi-a spus marele dascăl care a fost, totuşi, Duică. Şi... mi-a dat nota maximă. Alţi oameni... În ajunul premierei de care aminteai, mă aflam la biblioteca Muzeului Limbii Române. Intră Dimitrie Macrea, preparator la catedra lui Sextil Puşcariu, entuziasmat de cele văzute la repetiţia generală. Am strâns bani de la colegi să cumpăr flori pentru Blaga. Atunci, autorul ieşea la aplauze între acte! I-am spus dramaturgului că am studiat teatrul său. M-a invitat la hotel, apoi, a doua zi, l-am însoţit în drumurile sale – lăsa cărţi de vizită, cu mulţumirile cuvenite, personalităţilor care asistaseră la premiera cu Avram Iancu, lui Onisifor Ghibu, Ion Lupaş, Iuliu Haţieganu, Ion Breazu, Victor Papilian... Am îndrăznit să-i spun că tabloul întâi n-a fost bine jucat. Eroul moţilor şi Baba sunt, în acest tablou, simboluri. Mai ales Iancu, e ca un duh întrupat, la vremuri de cumpănă. Ca regizor, Ştefan Braboreşcu rezolvase realist scena. Mi-a dat dreptate.**

❑ După licenţa în Litere, ştiu că aţi făcut studii de regie la Berlin, apoi aţi fost angajat „ajutor regizor de culise" la Naţionalul din Cluj...

Lucian Blaga şi Ion Olteanu (ultimii doi din dreapta), la premiera piesei Cruciada copiilor, **Teatrul Naţional din Cluj, 1942**

■ **Da, în 1938. Trec doi ani de ucenicie. Teatrul pribegeşte la Timişoara în 1940, după cedarea Ardealului de Nord. Victor Papilian, directorul, profesor la Facultatea de Medicină, îşi urmează studenţii, în refugiu, la Sibiu. Tot acolo se mutase şi Facultatea de Litere, deci şi Blaga. Se perindă la direcţie Neamtzu-Ottonel şi Dem. Moruzan. Acestuia îi cer, în primăvara lui 1941, să pun** Daria: **eram, în fine, regizor. Din vară, alt director, textierul de revistă N. Kiriţescu. Îmi cere piesa şi după lectură îmi spune că este imorală. „Ba este o tragedie, replic eu, despre viaţa unei femei claustrate, prigonită de soţ şi de rude. Eu nu fac din eroină o obsedată!". M-a lăsat să încerc. Îl anunţ pe Blaga şi el îmi trimite următoarea scrisoare:**

„30 august 1941. Scumpe domnule Olteanu, am primit rîndurile D-tale şi-ţi mulţumesc pentru interesul cald ce-l porţi pieselor mele. Nu mă îndoiesc că Daria va fi bine jucată. În toamna aceasta îmi retipăresc «Opera dramatică». «Daria» am revăzut-o şi am făcut unele schimbări, reducînd pe cît posibil partea ei clinică. Îţi trimit prin timişoreanca Florica Dobrin, zilele acestea, un exemplar corectat. ***Te rog să-ţi faci corecturile şi reducerile în exemplarul ce-l ai, şi pe al meu mi-l restitui, fiindcă n-am altul.***

În textul odată astfel corectat, D-ta ca regizor îţi poţi face reducerile pe cari le mai crezi necesare. Ţin ca piesa să se reprezinte în noua formă (redusă).

Cît priveşte Zamolxe, mulţumesc Dlui Director Kiriţescu pentru bunele Dsale intenţii. Nu cred însă că Zamolxe e reprezentabil. Zamolxe rămîne de fapt un poem liturgic.

Dar dece nu s-ar relua Cruciada copiilor? ***Sau aşteptaţi reapariţia operei mele dramatice, şi încercaţi atunci cu Fapta (de asemenea foarte revizuită).***

Cu mulţumiri şi multă prietenie Lucian Blaga".

❑ **Daria** a avut premiera absolută la Cernăuţi, în 1937, după prelucrarea lui Victor Ion Popa, dintr-un interviu...

■ **La Teatrul Naţional din Cluj (la Timişoara), premiera am dat-o în 21 octombrie 1941. Mi-am făcut singur decorurile, muzica a compus-o Mircea Popa. Blaga n-a avut curajul să vină la premieră, cerea informaţii de la rude. A fost un mare succes, cu Magda Tîlvan (Daria) şi Nunuţa Hodoş, Neamtzu-Ottonel, Lulu Aurelian... În cronica din ziarul „Dacia", Aurel Buteanu scria: „Nimic nu a încărcat spectacolul ca să se întunece calităţile piesei sau ale actorilor". Directorul N. Kiriţescu a fost de o cinste artistică exemplară: „N-am înţeles nimic, dar te felicit din toată inima!". Se hotărăşte să prezentăm piesa la Sibiu, în turneu. Blaga află şi-mi scrie imediat:**

„Dragă domnule Olteanu, mi se spune că Daria va fi în curând reprezentată la Sibiu, în turneu. Vestea mă bucură. Aşi avea însă o mare rugăminte.

Dintr-o recenzie a lui Buteanu am înţeles că sunt unele lucruri în text, pe cari eu le-am eliminat, dar cari totuşi au rămas în textul Dtale. Ţin în orice caz ca să fie eliminate lucrurile, cam şoching, de la pag. 23, adică povestea inventată de Daria cu privire la gelozia mamei ei vitrege. Aşa cum ţi-am indicat eu în text. Acest lucru îl doresc în chipul cel mai subliniat. Aici suntem într-o atmosferă mai pudică, şi urechile nu prea suportă aşa ceva. De altfel în noua ediţie a piesei, textul e schimbat în consecinţă.

Încă odată: ţin neapărat la acest lucru. Sper să te văd, deci, şi pe Dta la Sibiu.

La laşi se reprezintă în curând Cruciada copiilor.

La revedere, cu toată prietenia Blaga.

P.S. Se poate ca Buteanu să cunoască lucrurile la cari mă refer, din carte. Bănuiesc însă că le ştie totuşi de la teatru."

Magda Tîlvan nu a vrut să renunţe la scenele „cam şoching", iar sibienii i-au dat dreptate, judecând după entuziasmul arătat la lăsarea cortinei. Blaga ne-a îmbrăţişat, iar Magda a spus: „Doamne, ajută-mă să joc şi la Bucureşti!".

❑ ... şi a jucat, între 18 şi 20 iunie 1943, pe scena Teatrului Naţional din Bucureşti, apreciată, ca de altfel întregul spectacol, de Petru Comarnescu („a fost o inspirată demonstraţie de artă superioară"), N. Carandino, Mircea Ştefănescu...

■ **După un an de la premiera** Daricl, **mă încumet şi propun reluarea** Cruciadei copiilor...

❑ ... care se jucase întâiaşi dată la Cluj, în 16 aprilie 1930. La Naţionalul bucureştean, Marioara Voiculescu (Doamna) şi G. Calboreanu (Teodul) repurtaseră un mare succes, în 1931.

■ **Încep repetiţiile cu îngrijorare. Ştiam că trebuie să mă feresc ca piesa să fie interpretată „istoric", l-aş fi mâhnit pe Blaga. De la Sibiu, Radu Stanca se interesa, telefonic, de ziua premierei. S-a fixat pentru 25 octombrie 1941. Soseşte Blaga şi vrea să asiste la repetiţia generală. N-am fost de acord. Întristarea i-a trecut când l-am condus la aplauze, între actele doi şi trei. Atunci mi-a spus: „Îţi mulţumesc că ai luptat pentru scoaterea pieselor mele din făgaşul istoric". Era ceea ce voiam să aud.**

❑ Aţi intenţionat să puneţi în scenă şi **Tulburarea apelor**. Ieşenii o trecuseră în repertoriul stagiunii 1941–1942, dar nu a văzut lumina rampei.

■ **Eu am început să lucrez la** Tulburarea apelor **prin 1943. Am renunţat pentru că m-au nemulţumit actorii distribuiţi. Apucasem să-i scriu lui Blaga şi el, bucuros, îmi răspunde:**

„Scumpe Olteanu, surpriza cu Tulburarea e în adevăr o surpriză! Îmi pun din nou toată nădejdea în Dta. Ce te faci cu Nona?

Doar o singură îndoială: nu ştiu dacă se face bine introducerea baletului. Eu am oarecare aversiune faţă de amestecul de genuri! Cu toate că baletul în sine îmi place.

Dar faci cum crezi. Eu îţi exprim doar un sentiment personal.

Deci: tulbură Timişoara!

Să trăieşti! Frăţie! Lucian Blaga".

❑ L-aţi mai întâlnit după război?

■ **Da, când ne-am întors la Cluj. Voiam să deschidem stagiunea cu** Avram Iancu. **Nu s-a putut. Politrucii începuseră să-şi facă treaba: piesa era „şovină". Mai târziu, prin 1957–1958, directoarea Teatrului C.F.R. Giuleşti m-a rugat să intervin pe lângă Blaga pentru eliminarea unor replici din** Avram Iancu. **Astfel „epurată", piesa avea şanse să fie reprezentată.**

❑ În 1958, când începuse al doilea mare val de arestări politice, când până şi filateliştii care schimbaseră mărci poştale cu chipul regelui au fost condamnaţi la ani grei de închisoare?

■ **Îmi amintesc precis că se cerea scoaterea din text a discuţiei dintre Avram Iancu şi deputatul Dragoş referitoare la rezistenţa unui popor (cel românesc) prin limbă. L-am vizitat pe Blaga, la Biblioteca Universitară din Cluj. Nici nu a vrut să audă. Limba, potrivit lui şi nu numai lui, exprimă, cuprinde toată filosofia unui popor. Or, drama** Avram Iancu... **Dar aceasta e o altă discuţie, pe care aş dori s-o purtăm odată.**

IONUŢ NICULESCU

TEODORA MAREŞ:
„Cred că dragostea te prosteşte...“

A absolvit I.A.T.C. în anul 1987, clasa prof. Octavian Cotescu-Gelu Colceag.

Teodora Mareş frapează prin simplitate (aparentă). Este un interlocutor perfect; totul e firesc. Parcă i-ar fi teamă că ştie prea multe, dar niciodată nu spune tot: păstrează şi apără cu sfinţenie unele taine.

❑ **Cum s-a produs prima ta întâlnire cu lumea teatrului?**

■ Probabil, în copilărie, când mergeam cu învăţătoarea la teatrul de păpuşi. Îmi amintesc şi pot spune că retrăiesc acum senzaţiile rupte de realitate pe care le încercam în momentul când se ridica acea cortină roşie şi începea să cânte muzica. Am fost ani de zile vrăjită de lumea teatrului de păpuşi: atunci când îmi petreceam vacanţele la bunicii mei, la ţară, îmi construiam singură păpuşi din gheme de lână, în care înfigeam andrele, le puneam băsmăluţe, nas, ochi şi chiar scriam mici texte de teatru.

❑ **Ai reuşit la I.A.T.C. din prima încercare?**

■ Nu, am intrat a treia oară. Am dat de două ori examen la Institutul de la Târgu-Mureş, convinsă, atunci, că numai acolo se intră fără pile; îmi era foarte frică de Bucureşti, unde, ulterior, am intrat prima.

❑ **Dacă nu intrai, ce-ai fi făcut?**

■ Probabil că dacă norocul nu-mi surâdea în 1983 (atunci când am luat examenul acela de temut), aş mai fi încercat de multe ori, pentru că eram conştientă că am puţin talent, puţin şarm, puţin noroc şi cred că dacă îndeplineşti aceste trei micuţe calităţi ai şi o micuţă şansă să devii actor.

❑ **După absolvire ai fost repartizată la teatrul din Sfântu Gheorghe. Cum ţi s-a părut această experienţă? Ai resimţit complexul provinciei?**

■ La Sfântu Gheorghe am stat trei ani, timp în care am jucat foarte mult şi am făcut multe turnee în ţară, în micile localităţi din împrejurimi, ocazie cu care mi-am cunoscut mai bine patria! A fost o experienţă pe care n-aş vrea s-o repet. Urăsc turneele. Nu ştiu dacă alţii au avut aşa-zise „complexe de provincie“, dar eu le-am avut din plin. Am venit, după experienţa Sfântu Gheorghe, la Teatrul „Nottara“, şi mi se părea că sunt o fată simplă de la ţară. Probabil că transmiteam şi celor din jur această senzaţie, iar ei o preluau şi se purtau cu mine ca atare...

❑ **Ce relaţii ai avut cu cinematografia?**

■ Film am făcut de la începutul anului II de facultate şi pot spune că am avut câţiva ani foarte „plini“ cinematografic. Trebuia chiar să renunţ la unele roluri pentru că nu reuşeam să fiu în două-trei locuri în acelaşi timp. Lucru care nu s-a mai întâmplat în ultimii ani. Acum am prea mult timp liber, cu care nu ştiu ce să fac. Dar speranţa există încă.

❑ **Este important pentru o actriţă să fie frumoasă? Te simţi frumoasă?**

■ Cred că nu toate actriţele trebuie să fie frumoase. Ce s-ar întâmpla dacă toate ar fi frumoase? Cine ar mai juca urâtele? O actriţă trebuie să fie mai întâi talentată, să aibă personalitate, să degajeze o anumită lumină atunci când apare pe scenă sau pe ecran şi să fie telegenică. Asta contează. Pe mulţi dintre noi scena sau ecranul ne transformă, ne schimbă, ne avantajează sau, dimpotrivă, ne evidenţiază defectele. Şi nu vorbesc doar despre defectele fizice. În ceea ce mă priveşte, nu mă simt frumoasă. De cele mai multe ori, când mă văd pe marele sau pe micul ecran, mă urăsc. Probabil că sunt foarte critică faţă de mine şi totdeauna cred că există loc pentru mai bine. Nu vreau să fiu frumoasă cu orice preţ. Vreau să fiu bună!

❑ **Ce ai spune acum despre momentul Teatrul „Nottara“, Bucureşti, 1990?**

■ La „Nottara“ am venit prin transfer. Vezi, nu mă pot gândi acum la acest teatru fără să mă doară sufletul. Mi s-au întâmplat lucruri care nu trebuiau să mi se întâmple şi nu s-au întâmplat cele de care aş fi avut nevoie. Din păcate, conjunctura de acolo nu mi-a fost favorabilă. Singurul om cu care am putut discuta timp de patru ani, om pentru care am toată consideraţia, mi-a spus: „Ce păcat de talentul tău, să se irosească aici!“. Şi în toţi aceşti ani, m-am tot întrebat: Ce este aici? Ce se întâmplă aici? Aş fi putut să joc până la epuizare... ar fi trebuit. Dar nu a fost aşa.

❑ **Ce perspective ţi s-au deschis la Naţionalul bucureştean?**

■ La Naţional am venit în octombrie 1994 şi, de unde acesta era locul cel mai de temut pentru mine, acum mă felicit pentru această alegere. A fost alegerea mea. Mă simt atât de bine, de parcă aş fi copilărit aici. Vin la teatru cu multă plăcere, oamenii, colegii mei, toţi m-au primit atât de bine, încât mi-am recăpătat încrederea în mine ca om şi ca artist, încredere pe care o pierdusem treptat. Repet în două spectacole: **Orfeu în infern** de Tennessee Williams şi **Anton Pann** de Blaga şi sunt foarte fericită că pot sta alături, pe aceeaşi scenă, de atât de mulţi şi mari actori, actori pe lângă care, cu ani în urmă, mi-era teamă să şi trec. Ce poate fi mai sublim decât să joci cu parteneri buni, care să te facă să „tragi“ o dată cu ei, care te obligă să realizezi lucruri bune, pentru că altfel există riscul să nu mai fii văzut?

Mi se pare o mare onoare să respir acelaşi aer cu cei mai buni actori din ţară şi nu numai. Despre perspective nu pot vorbi, şi dintr-o anume superstiţie, dar cred că ceva-ceva se-ntrezăreşte. Simt asta. Şi sper să le demonstrez, acelora care mi-au spus că am făcut o mişcare greşită şi că am să dau de dracu' la Naţional, că s-au înşelat.

❑ **Ţi-ai pus întrebarea: de ce faci teatru? Oamenii au într-adevăr nevoie de teatru?**

■ Fac teatru fiindcă altceva nu ştiu să fac, pentru asta m-am pregătit şi asta am învăţat, fiindcă acest microb mi-a intrat în sânge şi nu-l mai pot scoate. Pentru teatru am renunţat la prea multe, am renunţat chiar la viaţa personală; de câte ori am avut de ales între meseria de gospodină şi cea de actriţă, am ales-o pe cea din urmă. Se spune că în viaţă nu le poţi avea pe toate. Ţi se dă într-o parte şi ţi se ia din alta. Aşa s-a întâmplat şi cu mine. Sau aşa a fost să fie. Cred că oamenii au nevoie de teatru măcar din când în când, iar cum eu sunt o inimoasă şi simt nevoia să ajut, atât cât pot, le ofer oamenilor puţină bucurie prin meseria pe care o fac.

❑ **Ai simţit dragostea şi admiraţia publicului? Ce relaţie ai cu oamenii de pe stradă?**

■ Actorul, pe scenă, e ca un barometru. Este extraordinar cum simţi momentele când publicul este cu tine sau când, dimpotrivă, nu te ia în seamă. Se creează un flux greu de definit în cuvinte, între cei din sală şi cei de pe scenă. Dar, o dată ce l ai prins în mrejele tale, publicul este cu tine până la sfârşitul spectacolului. Şi, sper, încă puţin după aceea. Spectatorii reacţionează însă diferit când ne întâlnesc pe stradă. Unii vor să te atingă, alţii simt nevoia să-ţi spună ceva, orice, chiar o

DIALOG

bazaconie, alţii te înjură. Aici cred că intervine educaţia şi civilizaţia. Unii presupun sau sunt convinşi că noi, actorii, suntem la fel cu personajele întruchipate pe scenă sau pe ecran şi nu pot despărţi această imagine de cea reală. Noi suntem şi buni şi răi, şi angelici şi demonici, iar dacă te-au văzut într-un rol negativ – cum se spune – au impresia că şi în viaţă eşti la fel şi-atunci vor să te pedepsească. Alţii sunt cu totul dezamăgiţi de faptul că nu suntem mai scunzi sau mai înalţi, mai slabi sau mai graşi, mai tineri sau mai bătrâni, şi simt nevoia acută de a comunica aceste lucruri. Mulţi uită că şi noi suntem oameni; asta mă deranjează şi mă doare cel mai tare. Mi s-a spus de multe ori că, actriţă fiind, sunt, deci, mincinoasă. Dar cred că nu există oameni mai sinceri decât actorii. Desigur, toţi ascundem câte ceva la un moment dat şi chiar minţim dintr-un motiv sau altul, dar aşa sunt toţi **oamenii**.

❑ **Ce crezi despre eşecul în carieră? Dar despre succes?**

■ În viaţa artistică există şi succese, şi eşecuri. Important este cum reacţionezi la ele. Dacă ai mari succese şi eşti un tip expansiv, rişti să ţi se urce la cap şi să devii înfumurat. Dacă ai mari eşecuri şi eşti o natură depresivă... atunci rişti mult... Trebuie să ştii să ţii o linie de mijloc, conştient că e normal să ai suişuri şi coborîşuri. Chiar trebuie. E ca în pictură. Nu există tablouri într-o singură culoare. Şi ce bine „dau" jocurile de lumini şi umbre...

❑ **Actorul este servit profesional de experienţa sa de viaţă?**

■ Fără doar şi poate, experienţa de viaţă contribuie la realizarea anumitor roluri. Pe mine mă ajută de multe ori, pentru că nu ajunge doar studiul şi imaginaţia. Am citit despre mulţi actori americani, ruşi, care au stat luni de zile în spitale de psihiatrie alături de psihopaţi sau au trăit o perioadă la ţară, tocmai pentru a pătrunde şi a înţelege mai bine, mai profund modul de gândire, gestica unui nebun sau a unui om de la ţară. Mie, de exemplu, mi-e foarte greu să joc cu copiii; tocmai pentru faptul că nu am copii şi nu prea ştiu să mă port cu ei. Nu ştiu dacă pentru asta e neapărat nevoie să devin mamă – ar fi cam dificil –, dar va trebui să studiez acest lucru.

❑ **Se intersectează sensibilitatea proprie, nativă cu sensibilitatea scenică?**

■ După părerea mea, un om insensibil nu are ce căuta pe scenă. Acela nu ar fi actor, ci o maşinărie. Şi o maşinărie e rece.

❑ **Te influenţează prezenţa criticilor de teatru la premieră?**

■ Nu. Eu îmi fac meseria şi datoria, seară de seară, la fel. Nu-mi propun să joc mai bine, după cum nu-mi propun să joc mai prost. Joc şi gata. Dacă se întâmplă să am un spectacol mai slab sau mai bun, nu e pentru că mi-am propus. Dar, aşa cum am mai spus, suntem şi noi oameni, ne doare poate şi pe noi câte ceva, ne mor părinţii, fraţii, prietenii şi poate că tocmai în seara aceea trebuie să fim „comici".

❑ **Care ţi se pare a fi cel mai nobil sentiment?**

■ Prietenia. Este cel mai durabil sentiment, bineînţeles dacă e sincer. În dragoste nu cred la fel de mult, pentru că e trecătoare, ţine prea puţin şi se transformă prea repede în ură. Şi, apoi, dragostea te poate transforma foarte uşor într-un om urît, într-un criminal chiar. Cred că dragostea te prosteşte, nu te înnobilează.

❑ **Care crezi că este dificultatea principală a teatrului, acum, în România?**

■ Cred că lipsa de bani. Suntem incredibil de prost plătiţi. Mi-e ruşine să spun ce salariu am. Şi apoi nu există bani pentru decoruri, costume... Nu sunt cea mai în măsură să vorbesc despre asta. Eu am alte treburi. Dar, dacă n-aş mai avea grija zilei de mâine, viaţa mea ar fi mai uşoară şi nu atât de stresantă. Actorul nu trebuie să spună că n-are ce mânca mâine. E jenant.

❑ **Există un conflict real între generaţiile de actori?**

■ Există, dar am observat acest lucru la actorii în vârstă, mai neînsemnaţi (am încercat să găsesc un cuvânt mai blând). Marii actori au multă generozitate şi nu se simt frustraţi atunci când vin în teatru colegi mai tineri. La Teatrul „Nottara" nu puteam deschide gura ca să-mi spun o părere. Mi s-a spus odată: „mie să nu-mi dai tonuri, că te plesnesc de nu te vezi!". Dacă suntem mai tineri nu înseamnă că trebuie să tăcem, să nu avem păreri sau să fim lipsiţi de personalitate. Cred că trebuie să colaborăm, să ne ajutăm unii pe alţii, şi nu să ne punem piedici, fiindcă un spectacol este un întreg, un tot unitar.

❑ **În ce relaţie eşti cu poezia? Dar cu divinitatea?**

■ Îmi place mult să citesc poezie. A rămas o obişnuinţă din anii în care dădeam la facultate şi trebuia să caut poezii pentru repertoriu. Citeam câteva volume pe zi... Nu pot spune că în momentul de faţă îmi place să recit poezii, dar de citit, citesc şi recitesc.

Nu cred în Dumnezeu. Mi se pare aberant să cred într-o forţă exterioară. Nu cred în ceea ce nu este palpabil. Sunt un om realist, poate prea realist, motiv pentru care am pierdut mult în viaţă. Dar asta sunt eu, cea adevărată.

❑ **De ce natură au fost cele mai mari satisfacţii personale?**

■ Pentru mine cele mai mari satisfacţii sunt micile satisfacţii. Se întâmplă să mă bucur mai mult când primesc o floare decât dacă aş câştiga milioane.

❑ **Te marchează trecutul?**

■ Da, foarte mult. Trăiesc mult în trecut şi nu prea mă gândesc la viitorul îndepărtat. E un defect. Însă nu-mi place să-mi fac planuri măreţe, ca să nu am mari dezamăgiri atunci când nu se împlinesc.

❑ **Cât de importantă este popularitatea pentru un actor? Este ea întotdeauna direct proporţională cu valoarea artistică?**

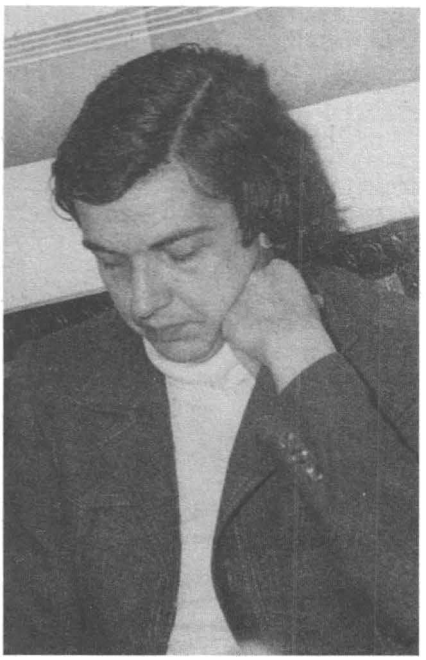
■ Popularitatea? Da, este importantă. Dacă un actor nu este cunoscut, degeaba mai există. Desigur, sunt şi mari nedreptăţi în această meserie. Am cunoscut actori mari, buni adică, pe care publicul nu-i ştie. Şi sunt mulţi actori, nu atât de talentaţi, în jurul cărora se face prea multă vâlvă, care iau premii şi cărora li se dă o importanţă nemeritată.

aprilie 1995

CLARA MĂRGINEANU

DIALOG

MIHAI LUNGEANU: „Să-ți aduci aminte că ești viu...“



❑ **Când se întâlneşte meseria de regizor cu singurătatea?**

■ Regizorul este un însingurat, dar nu în toate etapele creării unui spectacol. Un moment intim al regizorului este cel în care îşi alcătuieşte distribuţia. Atunci are libertatea să creadă că fiecare interpret e ideal şi va ajunge acolo unde doreşte „dirijorul“ destinelor de pe scenă. După aceea apare realitatea. Chiar acel interpret care nu e ideal începe să intre într-o luptă cu ceea ce se construieşte pornind de la text. Regizorul pleacă de la o idee, o stare, o nevoie de a exprima ceva şi, pentru că nu o poate face singur, e obligat, îi este dat să se înconjoare de colaboratori. Actorul rămâne cu memoria rolului, cu replici, costume, fotografii, scenograful păstrează schiţele de decor. Regizorul rămâne cu totul şi cu nimic, cu senzaţia că a construit totul şi ceea ce a rezultat este supus unor morţi repetate, se redivide, se risipeşte în spaţiul sălii de spectacol. Într-un fel, gândul de legătură dispare, nu poate fi fixat.

❑ **S-ar părea că resimţiţi acest fapt ca pe o insatisfacţie. Aşa este?**

■ Nu chiar. Eu îi admir foarte mult pe alpinişti. Efortul de a ajunge pe un pisc pe care ţi-l propui e apropiat de lupta cu limita, iar riscul de a pierde definitiv e foarte mare. Tot timpul există un alt vârf pe care urmează să-l cucereşti, cu o stare tensionată de aşteptări consumate în interior, cu o senzaţie acută de luptă cu tine însuţi, cu timpul, cu viaţa. Insatisfacţia e doar un moment, şi-l anulezi prin încercările unui drum care duce de multe ori la bucurie, la împăcare, la descoperiri ce suspendă temporar sentimentul de incertitudine. La un spectacol de scenă am deseori dorinţa de a interveni chiar înainte de gongul inaugural.

❑ **Nu e devastatoare dorinţa de a perfecţiona mereu demonstraţia scenică?**

■ Arde! Consumă o enormă cantitate de energie. E însă important ca locul rămas să se umple cu altceva. A goli pentru a face loc unui alt proiect, pentru a intra din nou în starea care ni se pare că e favorabilă concretizării unui gând, îmbrăţişării unei idei, vederii nevăzutului, auzirii inaudibilului. Tot chinul, care nu are pauză atunci când creezi, are legătură cu schimbările imperceptibile ale eului, cu energiile propriei existenţe rafinate în expresia artistică. Îmi aduc aminte de Aureliu Manea, care vorbea despre energiile spectacolului, despre descoperirea textului, despre tensiunile scenice aflate în rezonanţă cu manifestările participative ale publicului. Toate aceste forme de consum energetic probabil că influenţează reprezentaţia, produc o dependenţă ca un drog – nu mai poţi vedea realitatea cu ochi simpli, începi să-i dai alte valori, o încarci cu adâncime, cu spiritualitate. În dorinţa de a armoniza energiile, de a căuta un sens bun al lor, este cu neputinţă să pui brusc punct. Reevaluarea continuă a spectacolului mi se pare necesară şi justificată. Cred că nici o frază nu se poate naşte, nici un cuvânt, dacă nu există o luptă de acest tip.

❑ **Aţi vorbit despre căutarea şi alegerea unor sensuri. Absurdul, nonsensurile nu produc şi ele energie?**

■ Având în vedere că ne întâlnim cu absurdul şi nu rămânem tot timpul blocaţi, înseamnă că atingerea de nonsens poate funcţiona şi ca un impuls. Sigur că acest lucru depinde de felul cum receptăm absurdul şi de modalitatea concretă în care el se manifestă. Absurdul e un mod greşit de a vedea lucrurile. Viaţa e aşa cum e. Natura îşi etalează foarte clar legităţile. Nu e nimic de contestat. Te împaci cu ele ori încerci să le contrazici cu legi gândite de tine, care să ofere un anumit avantaj. (De altfel, de aici pleacă tot ceea ce se numeşte în ultimă instanţă politică.) Absurdul de care te loveşti – dacă este bine camuflat sub aparenţa unei realităţi normale – nici măcar nu te predispune la a-l gândi. Dacă nu-l sesizezi, există riscul să te împaci cu el foarte bine.

❑ **Compromis sau supravieţuire?**

■ Inconştienţă. Un compromis pe care nu ştii că l-ai făcut nu e compromis. Morala apare în secunda în care devii conştient. Dacă, în timp, prin educaţie, lectură, viaţă, şansă, ajungi să ai instrumentele cu care să descifrezi ceea ce omul a transformat din natural în absurd şi te poţi ascunde într-o armură de moduri de a citi realitatea, există posibilitatea de a încerca senzaţia că nu e inutilă tentativa de a deconspira acest absurd. Nu cred că lumea se poate modifica brusc. Dacă ar fi trebuit să se întâmple aşa, ar fi făcut-o chiar raţiunea care a născut-o. Lumea înseamnă fiecare individ. Orice om ar trebui să caute să se reformeze, să se şlefuiască, să se acomodeze cu un sistem de valori. Fiecare e dator să dea, să ceară, să recepteze, să refacă lumea prin el însuşi. Nu cred în declaraţiile moralizatoare de tipul „prin efortul nostru, vom face lumea mai bună“. Îi putem face doar pe câţiva mai buni sau măcar pe noi, obligându-ne să gândim mai bine.

❑ **Aveţi această tentaţie şi atunci când faceţi un spectacol?**

■ Există o doză din dorinţa de a schimba ceva de fiecare dată, indiferent dacă o fac pe calea gândului, a ideii pe care o cuprinde spectacolul, pe calea formei pe care o aleg sau pe cea a impactului vizual. Cred că trebuie să încercăm determinarea unei reacţii în public, să readucem aminte celui din sală că e viu, că gândeşte, că suferă, că are posibilitatea de a se mişca, de a comunica, de a-şi elibera tensiunile într-un joc, într-o ficţiune ce diminuează uneori sentimentul de singurătate. Oamenii sunt, din păcate, prinşi în acest mecanism care duce de la un punct iniţial la un punct final. Linia dintre cele două puncte e costisitoare. Ne întoarcem la ideea consumului de energii, cu amendamentul că nu trebuie să fie inutil, să se producă în gol. De dorit e să aibă loc măcar conştientizarea, „trezirea“ şi să existe puterea de a te redeschide asupra lumii, de a vedea aceleaşi lucruri grave, rele, cumplite cu alţi ochi, cu altă stare. Gândul subsumat unei acţiuni dă calitatea aceea inefabilă, aidoma parfumului ascuns, gata să se desfacă în aer.

O conversaţie

❑ **Deşi este o profesie dură, regia implică şi emoţie. Ce întâlniri v-au marcat din acest punct de vedere?**

■ M-au emoţionat toate, dar la cele mai multe m-am putut stăpâni. La câteva am rămas cu senzaţia de emoţie până la capăt. Am avut o întâlnire cu un text shakespearian, **Măsură pentru măsură**, în care descopeream atunci posibilitatea de a arăta ideea de justiţie imanentă, de ordine, de echilibru şi de a o aduce în faţa spectatorilor nu direct, pedagogic ori demagogic, ci reflectată ca în oglindă, într-o atitudine de ironie mult iubită azi. A cerut multe eforturi. Au urmat **Căsătoria** de Gogol, **D'ale carnavalului, Mobilă şi durere, Ţara lui Gufi**, în premieră absolută la Cahul.

❑ **Ce fel de emoţie v-a produs montarea textului lui Matei Vişniec?**

■ Estetică. Umană. Ţin minte, la acest spectacol, toţi oamenii cu care am lucrat, felul în care au reacţionat, ce s-a întâmplat la premieră. N-am arătat urîtul, lumea acelei piese pentru a susţine ideea că urîtul trebuie să existe. Am arătat că există urîtul pentru a naşte o reacţie împotriva lui. Şi această reacţie a existat.

❑ **Ce modele culturale au contat în cariera dumneavoastră?**

■ E o problemă mai delicată. Toţi avem un punct de unde plecăm, un model, un reper. Eu, de exemplu, am învăţat despre teatru de la un om apropiat mie, pe care l-am avut profesor doar un an şi jumătate: Radu Penciulescu. De la el am aflat prima lecţie de teatru care suna „Eu nu vă pot învăţa cum se face teatru, eu vă pot arăta cum nu se face. Cum se face urmează să descoperiţi voi". Ceea ce mi s-a părut foarte adevărat şi foarte important. După aceea, am aflat despre teatru de la un mare regizor, pe care nu l-am văzut, nu l-am cunoscut direct, l-am citit şi am încercat să-l descifrez mai mult decât pe alţii – Jean-Louis Barrault. M-a atras ideea omului de teatru, nu strict a regizorului, a scenografului, a actorului, ci a omului care simte teatrul, îl trăieşte, îl face, are nevoie de această formă pentru a se exprima. Lectura, experienţa directă, cea indirectă, întâlnirile, chiar întâmplătoare, au avut şi ele tâlcurile lor. Mi-e greu să fac o agendă, o categorisire a acestor întâlniri. Sunt recunoscător tuturor pentru faptul că au stârnit în mine întrebări, au legat informaţii aflate în suspensie, au dat sens unor descoperiri interioare şi poate au creat unele criterii pe care e important să le ai, să le validezi, să le poţi susţine chiar într-o lume lipsită de repere morale, estetice esenţiale.

❑ **Cu ce stare aţi primit premiul UNITER pentru montarea radiofonică** Prăpăstiile Bucureştilor**? Cum l-au primit cei din jurul dumneavoastră?**

■ Aici e mai interesant, pentru că eu l-am primit cum am şi spus atunci – foarte uimit. Dacă juriul a apreciat acel spectacol, e riscul lui. Important e că am crezut că atunci când o montare radiofonică e apreciată până la a fi nominalizată, premiată, redacţia de teatru e într-un mare beneficiu. Practic, regia de teatru radiofonic mi se pare a fi o cale de a ajunge la nişte adevăruri căutate cu obstinaţie. Am crezut că va da satisfacţie ideea de a aparţine unei zone luminate şi îmbogăţite de acest premiu, pe care nu mi-l asum în totalitate şi în exclusivitate. Mă întorc la prima întrebare: singur am descoperit textul, singur am avut ideea de a-l transforma, dar nu l-am realizat singur. Plecând de la colegii din Radio cu care am lucrat, trecând prin distribuţie (o întâmplare fericită a fost că Ion Caramitru l-a interpretat pe eroul principal şi a mai făcut încă cinci-şase roluri), totul a tentat performanţa. Ne-am bucurat de acest spectacol când încă nu se punea problema participării lui la Gala UNITER. Pentru ceilalţi, premiul a fost ceva foarte exterior, de natură socială. Unii s-au bucurat, alţii nu. Aş fi vrut ca acest premiu să aducă mai multă bucurie.

În fond, orice gest de generozitate înseamnă o ieşire din rutină. Dacă ştii să înţelegi ceea ce ţi se întâmplă poţi evita să lucrezi în gol.

ADINA BARDAŞ

O doamnă în vârstă ne-a găsit sediul pe coridoarele cu becuri chioare de la parterul Teatrului de Operetă, explicându-ne că a preferat să ne spună direct ceea ce ar fi putut fi conţinutul unei scrisori. Doamna ne povestea, fără patimă şi fără melodramă, că a lucrat toată viaţa într-un birou notarial, 32 de ani de zile între hârtii prăfuite, că din diverse motive viaţa ei personală a fost un eşec şi că singurul lucru care îi dădea o idee despre faptul că existenţa poate fi şi altceva decât ceea ce trăia dânsa zi de zi a fost teatrul. Teatrul românesc, aşa cum a fost el: cu spectacole extraordinare şi altele de-a dreptul mediocre, cu unele hotărît proaste, cu regizorii şi actorii săi, cu sălile sale în ultimii ani atât de îngheţate, dar în care simţea căldura unei anume solidarităţi umane. Ne spunea vizitatoarea noastră că a citit mereu revista care pe atunci se numea pur şi simplu „Teatrul", că foarte des gusturile dânsei nu coincideau cu aprecierile cronicarilor de specialitate, dar că-i plăcea să compare ce a văzut ea cu ce au observat specialiştii. Acum e pensionară, merge mult mai rar la teatru, şi din motive de sănătate, şi pentru că întoarcerea acasă nu e foarte sigură, şi pentru că nu a avut putinţa să ajungă la spectacolele pe care noi le lăudăm (se referea în special la cele realizate de Silviu Purcărete la TN Craiova), iar celelalte nu i-au prea plăcut. Nu mai e ca altădată, dar aşa spun totdeauna bătrânii, a continuat doamna, cu un plăcut zâmbet autoironic.

În redacţie, noi o ascultam cu plăcere – vorbea fluent şi cu oarecare şic oratoric –, dar şi cu teamă şi nerăbdare. Ne temeam că o să scoată din sacoşă o piesă, sau un roman care ar putea deveni piesă, iar noi aveam şi pagini de citit, şi telefoane de dat, şi fotografii de căutat. Interlocutoarea noastră o fi observat ceva, aşa că a încheiat repede: ea a venit de fapt să ne spună că nu mai poate cumpăra revista „Teatrul azi" întrucât e prea scumpă. Pentru o pensionară, 1 200 de lei e o sumă. Am dat să-i explicăm cum e cu preţul hârtiei, al tipografiei, că şi aşa Ministerul Culturii subvenţionează diferenţa dintre preţul de cost şi preţul de vânzare. Ne-a întrerupt scurt: să dea Ministerul mai puţine recepţii şi să subvenţioneze mai substanţial publicaţiile culturale. Doamna avea notate datele la care văzuse la televiziune petrecerile de la palatul Elisabeta şi, cu îndemânarea la socoteli a oamenilor care-şi ştiu şi ultimul bănuţ, încerca să ne demonstreze că fiecare pahar care se ciocneşte acolo e în dauna ei şi a altora ca ea. Nu, doamna „nu ţine" cu opoziţia. A votat şi va vota cu dl. Iliescu – dacă va candida –, e o mare admiratoare a operei lui Marin Sorescu şi nu crede că dl. Ungheanu e diavolul în persoană. Se simte trădată şi disprețuită de toţi oamenii politici, solidari când votează propriile venituri, etalând un mod de viaţă care îi jigneşte pe cei chemaţi să suporte rigorile bugetului de austeritate. Ne-a amintit cum primul ministru olandez venea cu bicicleta la serviciu în timpul crizei petrolului din 1973. Demagogie şi populism, i-am spus noi. A oftat, refuzând să intre în discuţia despre demagogia şi populismul care se practică la noi.

I-am mai explicat doamnei că 1 200 de lei nu e mult, raportat la alte preţuri, că Ministerul Culturii e o instituţie publică, nu o mănăstire. Contactul se rupsese: s-a uitat cu tristeţe la noi şi ne-a spus, decis şi înstrăinat, că tinerii oricum cumpără bere şi ţigări şi nu sunt interesaţi de revista „Teatrul azi", iar cei – puţinii – care i-au rămas fideli sunt oameni ca ea, care, pentru a-şi cumpăra revista, trebuie să renunţe la medicamente şi nu la bere. Pierdem un public fără a câştiga altul. Am vrut să-i facem cadou cel mai recent număr al revistei; ne-a refuzat. Ea venise să ne spună de ce nu va mai cumpăra revista, nu să cerşească, şi a făcut tot drumul pentru că deocamdată transportul în comun e mai ieftin decât timbrele. A plecat. Fără nici un chef, am citit paginile, am dat telefoanele, am căutat fotografiile. Sper ca numărul de faţă să nu fi suferit foarte mult de pe urma acestei conversaţii.

MAGDALENA BOIANGIU

SFATUL CRONICARULUI

Cititorul va înțelege, desigur, că repartizarea „stelelor" care luminează spectacolele comentate nu aparține redacției, ci fiecărui cronicar în parte.

***** lăsați totul și duceți-vă să vedeți spectacolul!
**** lăsați vizitele, recepțiile...
*** lăsați „Actualitățile", serialele...
** lăsați-i pe alții să meargă!
* lăsați-i să meargă numai pe dușmani!

FASCINAȚIA RĂULUI

PREMIERĂ PE ȚARĂ

VICTIME ȘI CĂLĂI de David Pownall. În românește de Marian Popescu ● TEATRUL NAȚIONAL DIN BUCUREȘTI ● Data reprezentației: 24 februarie 1995 ● Regia: Dinu Cernescu ● Decorul: Vasile Rotaru ● Costumele: Elena Timonu ● Distribuția: Ion Chelaru (Stalin), Petrică Nicolae (Jdanov), George Oancea (Prokofiev), Mihai Niculescu (Șostakovici).

***

Lui Stalin nu-i era deloc indiferent cine îl laudă, cine sunt artiștii cărora el le permite să-l glorifice și pentru ce anume îi pedepsește pe maeștrii care-i înțeleg esența criminală. Se povestește că, printr-unul din acele capricii care au contribuit la imaginea lui de tiran cu accese de generozitate, în 1934, în timpul primului Congres al scriitorilor sovietici, Stalin i-a telefonat poetului Pasternak (el însuși într-o zonă cenușie a grației) să-l întrebe dacă poetul Mandelștam, condamnat deja la exil după o anchetă cumplită, e un maestru. Chiar și versiunile cele mai binevoitoare lui Pasternak nu susțin că el ar fi dat un răspuns decis la această întrebare. Nimic nu e mai greu pentru un artist decât să accepte că un alt artist este un maestru și, înrobind arta, Stalin a știut să extragă pentru sine avantaje din această concurență implicită.

Întâlnirea imaginată de dramaturgul britanic între „părintele popoarelor" și stâlpul său ideologic, pe de o parte, și doi dintre cei mai celebri compozitori sovietici – Prokofiev și Șostakovici – este plauzibilă. E anul 1946; după război, Stalin vrea să obțină din nou deplina supunere (paradoxal, clătinată în timpul luptei împotriva lui Hitler), din care să apară, într-un chip perceput ca natural, imaginea supradimensionată a celui ce se considera „poporul". Cei doi artiști sunt convocați în preziua închiderii Congresului muzicienilor sovietici, pentru a-i face să accepte și să susțină rezoluția elaborată de Jdanov – unul dintre cele mai expresive certificate de deces ale artei sovietice. Desigur, Stalin avea la îndemână destulă poliție pentru a impune orice rezoluție, dar pentru el era importantă domesticirea maeștrilor: conversația în patru nu se duce nici o clipă între egali, e tot timpul evident că favoarea convocării nocturne la Kremlin se poate oricând preschimba în dizgrația diurnă a arestării, a pușcăriei, a lagărului.

Dramaturgul elaborează cu grijă desenul psihologic al personajelor și ambiguitatea mereu în mișcare a relațiilor dintre ele. Tiranul este un spirit ludic, plictisit de atotputernicia lui, sincer speriat de moarte și de singurătate, dornic să răzbune în felul său toate umilințele și neîmplinirile zilelor de până când a devenit „Geniu al istoriei, Soarele strălucitor al omenirii, Flacăra vie a socialismului". Jdanov, sluga la înalt nivel, trebuie să-și facă iertată originea burgheză, boala de inimă (dictatorul nu suporta în jurul lui oameni bolnavi), gustul pentru jazz. Cu cât este mai umil față de cel de care depinde viața lui, cu atât este aroganța lui mai sălbatică față de cei pe care-i poate umili, omorî, dar nu distruge. Jdanov scrie rezoluții, iar Prokofiev și Șostakovici muzică, și responsabilul cu ideologia are atâta minte, dar și cultură, încât să sesizeze diferența.

Prokofiev e celebru, bătrân și bolnav. În această situație totul e firesc; și oportunismul, și eroismul. Personajul imaginat de dramaturg le combină într-un mod mereu neașteptat. Mai tânăr, Șostakovici depinde într-o măsură mai mare de bunăvoința celor puternici și e mai dispus să le facă pe plac. Chiar când sunt întrebați direct, amândoi evită să-și spună părerea despre creația celuilalt.

George Oancea și Petrică Nicolae în Victime și călăi **(**Master Class**) de David Pownall la TNB (regia: Dinu Cernescu)**

Interesat de relația artei cu puterea, în ipostaza în care arta a fost complice cu o putere criminală, dramaturgul propune o ecuație, o convenție în care adevărul istoric e o problemă secundară. Regizorul Dinu Cernescu este foarte interesat de spectaculozitatea momentelor „tari" ale piesei – scena în care Stalin și Jdanov sparg frenetic discurile cu muzica lui Prokofiev, beția, creația „colectivă" a muzicii pe care Stalin și-o dorește, monologurile de o stânjenitoare sinceritate ale tiranului. Toate aceste noduri ale conflictului sunt create în forță de Ion Chelaru, interpretul lui Stalin îi domină de departe pe ceilalți, spectacolul colorează, dar nu deslușește, nu zăbovește în preajma explicațiilor, nu deschide calea spre alte posibile rezolvări. Ion Chelaru construiește cu abilitate paradoxul puterii: mediocru, cu o înfățișare deloc maiestuoasă, Stalin impune și câștigă pentru că e singurul care-și permite să fie sincer: nu când sparge discurile este el măreț, ci când recunoaște că nu poate dormi din cauza celor douăzeci de milioane de morți în război, când își amintește de casa părintească, când își asumă condiția de minoritar gruzin. Pentru ca Stalin să poată fi sincer, jumătate din populația globului a trebuit să mintă. În text toți sunt maeștri; pe scenă, maestru este doar Stalin. Forța sa malefică nu a fost un dat natural, ci o calitate dobândită de pe urma rivalităților și orgoliilor care-i măcinau pe adversarii politici, dar și pe creatorii cărora le-a făcut favoarea de a-i lăsa să trăiască. George Oancea (Prokofiev) și Mihai Niculescu (Șostakovici) joacă fiecare în felul lui performanța fricii și umbrele demnității, dar e foarte greu de stabilit vreo legătură între ființa lor scenică și fragmentele muzicale care le ilustrează din când în când vorbele. Mai aproape de intențiile autorului pare a fi Petrică Nicolae în rolul lui Jdanov, cumplit în exuberanțele ca și în spaimele sale, dar mereu imprevizibil. Când îl îndeamnă pe Stalin să nu fie „atât de uman", să dea dovadă de mai multă necruțare, ambii repetă un dialog pentru uzul neofiților, care trebuie să certifice un argument necesar oricărei dictaturi: „Tiranul e bun, anturajul îl strică". Dar miza e prezența **lui** în acest anturaj, pentru că viața lui e la fel de amenințată ca și a tuturor celorlalți. Prin personajul său brutal, actorul exprimă în mod sugestiv spaima, care ia și forma devotamentului, și a blasfemiei, și a autodistrugerii.

În original, piesa se cheamă **Master Class**, într-una din variantele traducerii ea se intitula **Maeștrii**; optând pentru **Victime și călăi**, spectacolul a fixat o situație pe care o descrie expresiv, renunțând la cercetarea drumului spre ea. Cedând fascinației răului, Dinu Cernescu are, pe lângă altele, o scuză: l-au precedat, în felul lor, și Prokofiev, și Șostakovici.

MAGDALENA BOIANGIU

Ilinca Goia și Ion Dichiseanu în Misterele Londrei după G. B. Shaw la Teatrul „Nottara" (regia: Dominic Dembinski)

MISTERELE LONDREI, muzical de Eugen Rotaru și Dan Ștefănică după Pygmalion de G. B. Shaw. Traducerea: Petru Comarnescu ● TEATRUL „NOTTARA" ● Data reprezentației: 7 februarie 1995 ● Regia: Dominic Dembinski ● Scenografia: Sică Rusescu ● Costumele: Viorica Hussar ● Mișcarea scenică: Liliana Iorgulescu ● Distribuția: Ion Dichiseanu (Henry Higgins), Ilinca Goia (Eliza Doolittle), Ruxandra Sireteanu (Doamna Pierce, Doamna Higgins), Valentin Teodosiu (Alfred Doolittle), Viorel Comănici (Colonelul Pickering), Anda Caropol (Doamna Eynsford Hill), Anca Bejenaru (Clara), Sorin Cociș (Bărbatul), Justinian Radu (Freddy).

**

Teatrele noastre par din ce în ce mai preocupate de repopularea sălilor de spectacol, lucru tot atât de firesc pe cât de firească este îngrijorarea stârnită de scăderea numărului de spectatori. Sunt zile în care, în București, nu este programat nici un spectacol de teatru. Și dacă nu se programează înseamnă că nu se cere; și dacă asta se întâmplă în București, ne putem lesne imagina cum e la Turda ori la Bârlad. Teatrele, deci, încearcă să-i readucă pe spectatori în sală și soluția cea mai singură pare a fi comedia, eventual adaptată și agrementată ca muzical, uneori coafată cu un nou titlu, cât mai plin de vinoncoace. Cum ar fi **Misterele Londrei** în loc de **Pygmalion**, muzical de Eugen Rotaru și Dan Ștefănică **după** piesa lui Shaw. Propunerea ne este adresată de Teatrul „Nottara" și, pentru ca sorții de izbândă să fie mai mari, distribuția spectacolului regizat de Dominic Dembinski e prevăzută și cu necesara vedetă teatral-muzicală, având vechi și verificate state de serviciu întru sfărâmarea inimilor de liceene – Ion Dichiseanu, cu o protagonistă plină de farmec – Ilinca Goia, o „locomotivă" a hazului robust – Valentin Teodosiu și o trupă bine dedată la ale comediei – Ruxandra Sireteanu, Anda Caropol, Viorel Comănici.

Rezultatul este cel scontat, adică spectatorii se prăpădesc de râs și pleacă fredonând o melodie – una dintre cele inspirat compuse de Dan Ștefănică. În atare situație, ce i-ar mai rămâne de spus criticului mai puțin convins, pare-se, de reușita montării? Multe și până la urmă de prisos lucruri, cum ar fi acela că tăieturile operate în text (necesare, desigur, dată fiind noua formulă) dezechilibrează piesa lui Shaw și „ard etapele" transformării micuței florărese savuros agramate în distinsa aristrocată fără de blazon; că utilizarea play-back-ului pentru partea muzicală dă un aer provincial și ușor demodat „chestiunii", dar stârnește uneori confuzii în legătură cu emițătorul „cântării", banda de magnetofon uniformizând vocile și acoperindu-le cu orchestra; că Ion Dichiseanu se mulțumește a fi „binecunoscuta vedetă", fără efortul de a pune această calitate în slujba unui personaj anume, Higgins în cazul de față; că noul titlu nu se justifică printr-o intenție sau măcar un accent propriu adaptării ori versiunii regizorale, ci exclusiv prin dorința de a fi mai „incitant". Se mai poate vorbi, însă – și se reține cu plăcere în beneficiul spectacolului –, despre prezența scenică într-adevăr semnificativă a Ilincăi Goia, actrița nemulțumindu-se – cum era mai la îndemână – a fi tânără, frumoasă și „vivace". Ea își **construiește** personajul, îi găsește marca proprie, o biografie, motivări, un farmec **al eroinei**, nu doar al actriței. Se mai reține, de asemenea, Valentin Teodosiu, pentru evoluția precisă între hotarele comicului robust, foarte colorat, fără incursiuni (încă) în zonele culorii fără de haz.

CRISTINA DUMITRESCU

UN SPECTACOL NECESAR

NOAPTEA SFÂNTĂ de Silvia Kerim și Cristian Munteanu, după „O noapte de Crăciun" de Charles Dickens ● TEATRUL „ION CREANGĂ". ● Data reprezentației: 24 decembrie 1994 ● Regia: Cristian Munteanu ● Scenografia: Luana Drăgoiescu ● Coregrafia: Mihaela Santo ● Muzica: George Marcu ● Distribuția: Cornel Vulpe (Scrooge), Gheorghe Vrânceanu (Marley), Dumitru Anghel (Cratchit), Alexandrina Halic (Duhul Crăciunului), Nicolae Stângaciu (Nepotul lui Scrooge), Claudia Revnic (Tânăra mamă), Sibylla Oarcea (Dna Page, Mama lui Marley, Dna Fezziwig), Nicu Simion (Pastorul Leeds, Prietenul lui Marley, Dl. Fezziwig), Gabriel Paraschiv (Copilul Tim), Ion Arcudeanu (Ursulețul toboșar, Moș Crăciun), Andra Teodorescu Ion (Soția nepotului).

Familiarizarea micilor spectatori cu universul spiritual al autorilor de primă mărime ai literaturii dramatice universale – prin adaptări și dramatizări accesibile – constituie una dintre cele mai productive direcții repertoriale ale Teatrului „Ion Creangă" și e vrednic de laudă faptul că o asemenea direcție este urmărită în ultimii ani programatic. **Noaptea sfântă** de Silvia Kerim și Cristian Munteanu, ultimul semnând și regia spectacolului, aparține acestei direcții și poate fi socotită – cu meritele, dar și cu scăderile sale – o reprezentație de referință. Ca și în alte cazuri, Silvia Kerim și-a dorit probabil un **muzical** pentru copii, cu inserturi coregrafice dansate chiar de copii. Regizorul Cristian Munteanu le-a acceptat ca pe un condiment benefic, fără să le dea însă o extensie disproporționată. Și bine a făcut, căci ele sunt foarte modeste ca realizare artistică, deși sunt girate de firma Liceului de Coregrafie din București. Vom trece așadar mai repede peste ele, nu fără regretul că s-a obținut atât de puțin la un capitol care-și putea avea propriile lui performanțe. Oricum, copiii care dansează, ca și cei care joacă în spectacol, cu toată seriozitatea, ne sunt la fel de simpatici și numai îndrumarea lor cade sub incidența observațiilor noastre critice. De menționat, totuși, că – spre deosebire de momentele coregrafice, care rămân neintegrate organic reprezentației – între copiii care joacă în figurație și ceilalți copii, mai

foto: Sorin Lupșa

Nicu Simion, Cornel Vulpe și Sibylla Oarcea în Noaptea sfântă după Dickens la Teatrul „Ion Creangă" (regia: Cristian Munteanu)

mari, actorii, care joacă rolurile principale, se creează de cele mai multe ori o **relație** scenică firească, fapt deosebit de important pentru impactul spectacolului, pentru credibilitatea lui în ochii celorlalți copii, care suntem (sau redevenim) în sală. Iar principalul merit al reprezentației constă în aceea că nu ni se spune, ci ni se arată că putem oricând, la orice vârstă, să fim mai buni, mai generoși, mai înțelegători cu semenii noștri și cu vietățile care ne înconjoară, noaptea de Crăciun fiind doar o poartă prin care putem să pătrundem din nou în universul copilăriei și al bucuriilor noastre de odinioară, regăsindu-ne credința, regăsindu-ne deci pe noi înșine. Cât de necesar e un astfel de spectacol într-o lume din ce în ce mai tehnicizată, pe de o parte, și mai mercantilă, pe de alta, credem că nu mai e cazul să demonstrăm.

În cămătarul Scrooge, Cornel Vulpe dă un adevărat recital de virtuozitate (poate prea acuzată uneori), realizând o compoziție de bătrân avar, minuțios elaborată și stăruitor șlefuită, care-i va face și mai impresionantă transformarea finală, o dată cu dezghețarea inimii, prin iluminarea credinței. Precisă, de fiecare dată la obiect în schițele de portret care-i revin (Dna Page, Mama lui Marley și Dna Fezziwig), Sibylla Oarcea practică un joc economicos, dar dezinvolt, investindu-și personajele cu acel surplus de căldură umană care le însuflețește și le face să treacă rampa cu o convingătoare francheță. Într-o altă tonalitate, ce asigură apariției sale haloul de mister necesar, Alexandrina Halic realizează performanța unei evanescente materializări în Duhul Crăciunului, cel de care avem nevoie cu toții, pentru a renaște spiritual, o dată cu Nașterea Domnului. Contribuții oneste sunt semnate de Dumitru Anghel, Nicu Simion, Gheorghe Vrânceanu, Claudia Revnic.

Scenografia Luanei Drăgoiescu e funcțională și bine gândită contrastant, între cenușiul dezumanizării și feericul iluminării găsindu-și locul și petele de culoare ale costumelor, intens și sugestiv caracterizante.

În viitor ar mai fi de făcut încă un pas. De la „O noapte de Crăciun" la „David Copperfield". Tot de și după Charles Dickens. O dramatizare nu mai puțin actuală și necesară, în chinuitoarea noastră reîntoarcere la economia de piață și la cohortele manipulate ale copiilor străzii.

VICTOR PARHON

O STAGIUNE PLINĂ DE CAMERISTE

CAMERISTELE de Jean Genet ● THEATRUM MUNDI ● Data reprezentației: 25 martie 1995 ● Regia: Mircea Marin ● Scenografia: Mihai Mădescu ● Distribuția: Mirela Comnoiu (Claire), Maria Junghietu (Solange), Anca Alecsandra (Doamna), Monica Codreanu (Camerista 1), Monica Ulici (Camerista 2).

**

De vreo șapte-opt ani încoace, piesa lui Jean Genet se bucură pe scenele noastre de o vogă pe care aș numi-o ieșită din comun dacă fenomenul nu ar fi, de fapt, destul de... comun: imediat ce un teatru descoperă (sau redescoperă) un text – străin, îndeobște – lesne „montabil", adică având personaje puține și necesitând decoruri simple, mai toate celelalte teatre intră în alertă, năpustindu-se asupra comorii și grăbindu-se să o includă și ele în repertoriu. Mai ales când e vorba despre o piesă cu roluri (exclusiv) feminine, competiția devine acerbă; citez spre exemplificare faimoasa, de-acum, **Opt femei** de Robert Thomas și, la alt nivel, **Joc de plsici** de Örkény István. **Cameristele** aparține și ea acestei categorii, prezentând, în plus, avantajul că renumele de scriitor damnat al lui Genet și virtuala deschidere metafizică a textului garantează afișului un anume aer cultural superior (la un asemenea titlu criticii nu prea pot strâmba din nas), iar regizorului, posibilitatea de a-și exercita zglobiu „viziunea". În ce mă privește, nu văd în această piesă adâncimi atât de greu sondabile încât să provoace montarea ei mai des decât, să zicem, o dată la trei stagiuni; și, pe lângă rolurile consistente și farmecul puțin desuet al limbajului, nici alte calități – oricum, nu unele care să justifice convingător epidemia repertorială pe care a dezlănțuit-o. Dar asta e, firește, o chestiune de gust. Fapt este că montarea de la Theatrum Mundi – a treia versiune, dacă nu mă înșel, a **Cameristelor** în actualul sezon, după cele de la Cluj și Arad – nu

aduce lumini noi asupra textului. Claire şi Solange, surorile cameriste ce plănuiesc uciderea stăpânei din motivul (foarte „poliţist") că se tem a nu fi demascate ca autoare ale denunţului în urma căruia a fost întemniţat amantul aceleia, rămân, în spectacol, două făpturi banal tenebroase şi fals complicate. Decorul lui Mihai Mădescu – un fel de cutie cu pereţii laterali translucizi şi care se închide, în final, pe latura dinspre sală, prin două uşi glisante placate cu oglinzi – concretizează fără echivoc ideea de claustrare, dar această claustrare nu revelează cine ştie ce sens transcendental, ci evocă doar lipsa de orizont a existenţei surorilor. La rândul ei, situaţia în chestiune nu poate fi atribuită acţiunii unor forţe malefice; ea decurge din micimea sufletească a celor două, pentru care viaţa se reduce la spionarea reciprocă ori, împreună, a Doamnei, la invidia faţă de aceasta şi la flirtul suspect cu vreun lăptar din vecini. Aşadar, nici urmă de metafizică aici; eu, cel puţin, n-am descifrat-o, în ciuda trimiterilor spre un ceţos „au-delà" pe care încearcă să-l sugereze cele două siluete feminine (dubluri ale cameristelor, desigur), ce se zăresc când şi când prin pereţii semitransparenţi. Altminteri, spectacolul nu are greşeli de regie, nici fugă de idei. De la un director de scenă cu experienţa şi seriozitatea lui Mircea Marin (care a mai montat o dată textul, acum câţiva ani, la Brăila) nici nu ne-am fi aşteptat la aşa ceva; ne-am fi aşteptat, însă, la altceva, căci palmaresul său îndreptăţeşte pretenţii mai mari.

Din punct de vedere actoricesc, spectacolul se situează la o altitudine modestă. Mirela Comnoiu şi Maria Junghietu le joacă pe cele două surori mai suav ori mai aspru, după caz, frazând însă, amândouă, precipitat şi uneori, vorba lui Caragiale, fără interpunctuaţiune; pe deasupra, nu întotdeauna audibil. Textul curge, de aceea, ca o litanie monotonă şi fatalmente plicticoasă. Doamna întrupată de Anca Alecsandra e mai plastică în apariţie şi mai variată în expresia verbală, dar insuficient conturată ca personaj.

Un contur mai ferm al programului şi al intenţiilor artistice aşteptăm, de altfel, şi de la instituţia de spectacol ce se cheamă, atât de promiţător, Theatrum Mundi.

ALICE GEORGESCU

SPAŢIU CU METAMORFOZE

DELIR ÎN DOI, ÎN TREI... ÎN CÂŢI VREI de Eugen Ionescu ● THEATRUM MUNDI, Bucureşti (spectacol prezentat la Palatul Cultural „Theodor Costescu" din Drobeta-Turnu-Severin) ● Data reprezentaţiei: 4 martie 1995 ● Regia: Maria Nistor ● Scenografia: Bogdan Teodor Brolla ● Distribuţia: Diana Lupescu (Ea), Mircea Diaconu (El), Nicolae Mâţu (Soldatul), Monica Ciurea (Vecina), Aurel Nicolaciuc (Vecinul).

**

Drobeta-Turnu-Severin este unul dintre numeroasele puncte de tensiune spirituală care ar putea fi integrate într-o mai amplă reţea ce încearcă să se revitalizeze din punct de vedere cultural. La începutul lunii martie, Inspectoratul pentru cultură al judeţului Mehedinţi, Palatul Cultural „Theodor Costescu", în colaborare cu Theatrum Mundi din Bucureşti, s-au străduit să evite senzaţia de festivism pe care ne-am obişnuit să o resimţim în faţa oricărei ceremonii publice. Invitaţiei de a sărbători 130 de ani de mişcare teatrală în Mehedinţi i-au răspuns regizori şi actori, istorici de teatru şi profesori la Academia de Teatru şi Film, reprezentanţi ai Ministerului Culturii, oameni politici şi ziarişti.

Paradoxul acestei întâlniri a constat în celebrarea a mai bine de un veac de activitate teatrală într-un oraş în care, în prezent, nu există o trupă de profesionişti, iar momentul aniversar a fost umbrit de tristeţea severinenilor de a nu avea un teatru permanent. Deşi există un vechi dar elegant şi impunător edificiu, capabil să găzduiască o asemenea instituţie, deşi s-au făcut cereri către Ministerul Culturii, stadiul proiectelor şi al promisiunilor nu a fost depăşit încă.

Unul dintre scopurile nedeclarate ale aniversării mehedinţene s-a dovedit a fi infirmarea argumentului forte de care uzează Ministerul Culturii în refuzul său de a institui aici un teatru profesionist: absenţa garanţiilor artistice. Contraargumentele au fost expuse astfel: din partea severinenilor, de către regizoarea Maria Nistor, autoarea spectacolului cu piesa **Delir în doi, în trei... în câţi vrei** de Eugen Ionescu, iar din partea celorlalţi susţinători, de Theatrum Mundi şi actorii Mircea Diaconu şi Diana Lupescu.

În creaţia dramatică ionesciană, **Delir în doi...** este una dintre piesele mai puţin jucate şi, în consecinţă, mai puţin cunoscute, datorită nu vreunui viciu de construcţie, ci, mai degrabă, virtuozităţii pe care „dialogul de menaj" o atinge aici.

Sechestrate în anonimat, în zona heideggerianului **Das Man**, personajele, vag identificate prin El şi Ea, nu depăşesc nivelul trăirii superficiale, al refuzului explicaţiilor, înţelegerea fiind înlocuită printr-un enorm verbiaj. Disputa celor doi asupra identităţii sau non-identităţii broaştei ţestoase cu melcul, dincolo de substanţiala ironie a autorului, demonstrează că subiectele discuţiilor, private de orice intenţie de comunicare, nu sunt nici pe departe epuizate. Din simplă conversaţie, dialogul se transformă aici în scandal cotidian care sufocă sentimentele şi uzează fiinţele.

Veritabil conducător de joc, Mircea Diaconu impune ritmul alert al războiului domestic, secondat cu mai puţină precizie şi energie de Diana Lupescu. Costumele simple şi monocrome – ca însăşi existenţa personajelor – poartă urmele „sângelui" zilnic jertfit (cafeaua) cu care cei doi se împroaşcă reciproc. Prin repetiţie, după tehnica cinematografică, regizoarea transformă secvenţa în laitmotivul reprezentaţiei. S-ar putea adăuga că simpla accelerare a ritmului ar fi amplificat nu numai valoarea reiteraţiei, dar şi tensiunea conflictuală atât de necesară în cazul unui astfel de text.

Ca o potenţare a stupidei dispute din camera „oarecare" a celor doi, fundalul sonor al piesei se constituie din zgomotele unui adevărat război. Ideea, aceeaşi ca în scenariul ionescian pentru filmul **La Colère**, este că o minusculă discordie familială (acolo – o banală muscă într-o oală de supă) poate prolifera în răscoale, revoluţii, războaie. Cei doi „inamici casnici" (a se observa şi sugestiva îmbinare din costumul personajului masculin între bocancii militari şi paşnica vestimentaţie de interior) par a fi descoperit voluptatea dialogului ucigător. Zgomotul unei explozii, apoi o grenadă ce pătrunde în apartamentul lor, un proiectil sau o schijă de obuz nu îi determină să găsească o cale spre armistiţiu. Importantă mi s-a părut aici înţelegerea acestei intruziuni a exteriorului

în interior, care se manifestă mai ales prin funcționarea originală a spațiului. Spațiul lui Ionescu este mobil sau, mai precis, un spațiu cu metamorfoze, așa cum o demonstrează și întregul dispozitiv scenografic semnat de Bogdan Teodor Brolla.

Montarea Mariei Nistor nu scapă totuși de tentația coborîrii în contemporan. „Zgomotul și furia" lumii dezlănțuite de afară sunt cele ale istoriei recente. Trupurile fără capete și capetele fără corpuri aparțin dictatorilor mai vechi sau mai noi. În final, autoarea reprezentației pare să uite pentru moment că Eugen Ionescu este protestatarul prin excelență, răzvrătitul împotriva **oricărei** ordini sau ideologii. Însă, dincolo de acest posibil argument, motivația fundamentală se regăsește chiar la nivelul textului. Spectacolul crud al lumii exterioare nu îi face pe cei doi „combatanți" mai înțelepți în ceea ce-i privește, ci doar mai lucizi: „Ea: Asta e comunitatea. El: Se omoară unii pe alții".

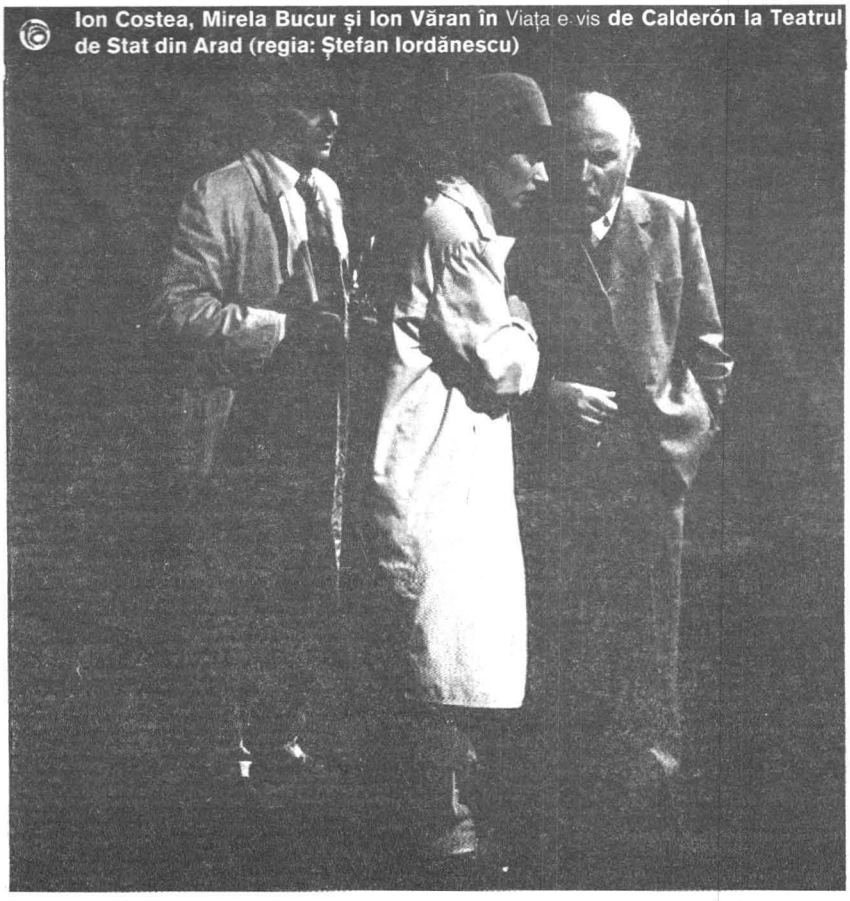
ANCA PLATCU

O EREZIE MIMATĂ

VIAȚA E VIS de Pedro Calderón de la Barca ● TEATRUL DE STAT DIN ARAD ● Data reprezentației: 19 februarie 1995 ● Regia: Ștefan Iordănescu ● Scenografia: Doru Păcurar ● Muzica: Ildiko Fogarassy ● Distribuția: Mirela Bucur (Rosaura), Doru Iosif (Segismundo), Ion Văran (Clotaldo), Liliana Popovici (Estrella), Ion Costea (Clain), Dan Antoci (Basilio), Bogdan Costea (Astolfo), Doru Nica (Primul slujitor), Călin Stanciu (Al doilea slujitor).

**

Departe de a fi adepții pretinselor „reconstituiri" scenice, în obligatorii decoruri și costume „de epocă", credem că teatrul trebuie să se adreseze deopotrivă ochiului, urechii și minții spectatorului de azi. El poate fi, la fel de bine, actual sau vetust atât în costume contemporane cât și în costume de epocă, în costume neutre sau fără nici un costum, în decoruri sofisticate sau fără nici un decor, limitându-se doar la câteva elemente de recuzită, care și ele, până la urmă, pot să dispară. De una sau alta dintre aceste modalități putem fi cel mult șocați pentru moment, dar nu ele vor fi determinante în actualizarea acelor virtuți și virtualități ale textului apte a interesa spectatorul contemporan. Determinant e gândul regizoral, cel care-și alege nu întâmplător un anumit text și care recurge la una sau alta dintre modalitățile amintite, nu altfel decât găsindu-i o motivație organică în întreg sistemul mijloacelor de expresie și de semne teatrale pe care le vehiculează spectacolul. Spunem toate acestea pentru a reaminti faptul că nu erezia e supărătoare în teatru, ci mimarea ei, dacă nu întotdeauna lipsită de gând, cel mai adesea lipsită de coerență și de organicitate.



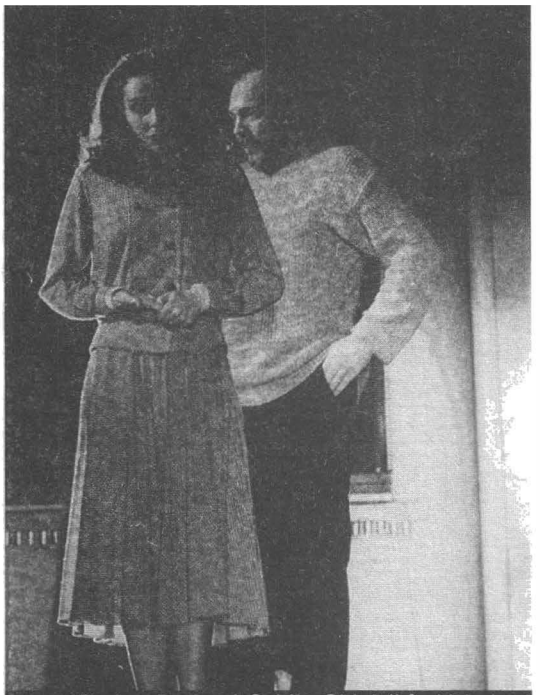
Ion Costea, Mirela Bucur și Ion Văran în Viața e vis **de Calderón la Teatrul de Stat din Arad (regia: Ștefan Iordănescu)**

Un exemplu aproape perfect de erezie mimată, de actualizare forțată, vădit păgubitoare pentru bogăția și profunzimea semnificațiilor textului, ni-l oferă spectacolul arădean cu **Viața e vis** de Calderón de la Barca, în regia lui Ștefan Iordănescu. L-a atras probabil faptul că în piesa lui Calderón e vorba și despre nedreapta claustrare la care e supus Segismundo, și despre revolta populară care-l eliberează și-l aduce la conducerea țării, ca să nu mai vorbim de alte posibile „potriviri" între relația regelui polon cu ducele de Moscovia ș.a.m.d. Dar, de aici și până la a-l „contemporaneiza" pe Calderón, citind **Viața e vis** doar prin prisma evenimentelor din decembrie '89, punând publicul să stea în scenă și actorii să joace pe la balcoane (parcă s-a mai văzut așa ceva și pe la case mai mari!), fără să te intereseze câtuși de puțin dacă ai sau nu distribuția necesară piesei, amalgamând „cu bunăștiință" nu numai costumele ci și epocile, partiturile actoricești, temele de joc și simbolurile reprezentate de personaje, distanța e prea mare ca să fie vorba doar de o legitimă erezie, și nu de o erezie mimată. Ce să caute un actor fără dicțiune în Segismundo? Numai pentru că arată bine, fără să se-audă? Iar un altul, de ce trebuie să-l joace pe Lear dacă-l are de jucat pe Basilio? De ce trebuie să ne facem să încifrăm ceea ce abia era de descifrat?

Frumusețea câtorva compoziții plastice, bogata fantezie asociativă a regizorului, strădania lipsită de echivoc (dar și de finalitate) a actorilor, toți de bună-credință, nu fac mai puțin jenantă această orgolioasă sfidare a coerenței și organicității actului teatral.

VICTOR PARHON

ÎNTRE LECTURĂ ŞI SPECTACOL



Dorina Darie şi Ovidiu Ghiniţă în Melania şi ceilalţi de Alex Ştefănescu la Arad (regia: Sabin Popescu)

MELANIA ŞI CEILALŢI de Alex Ştefănescu ● TEATRUL DE STAT DIN ARAD ● Data reprezentaţiei: 18 februarie 1995 ● Regia: Sabin Popescu ● Scenografia: Doru Păcurar ● Muzica: Ilie Stepan ● Distribuţia: Ovidiu Ghiniţă (Paul Stanciu), Dorina Darie (Marta Enăchescu), Constantin Florea (Titi Enăchescu), Adriana Ghiniţă (Lilişor Vasilescu), Emilia Dima Jurcă (Madam Enăchescu), Ioan Peter (Un hoţ), Ovidiu Balint (Alt hoţ).

**

Scrisă înainte de 1989, piesa de debut a criticului literar Alex Ştefănescu nu suferă prea mult de pe urma trecerii timpului şi a schimbării timpurilor. Sigur, e o comedie de moravuri, şi moravurile s-au schimbat prea puţin. Dar la fel de sigur e faptul că piesa e scrisă cu talent, chiar dacă n-a avut încă parte de spectacolul care s-o lanseze pe piaţa teatrală. Acesta ar fi trebuit să lanseze, el însuşi, un nou cuplu de interpreţi, credibili deci nu fiecare în parte, ci în relaţia care se stabileşte între ei, la vedere, pe scenă. În absenţa acestui „amănunt" – esenţial –, orice punere în scenă devine cel mult un spectacol al intenţiilor regizorale, care nu duc însă nicăieri, câtă vreme nu trec rampa.

E păcatul de care suferă în chipul cel mai evident cu putinţă şi montarea de la Arad, semnată de Sabin Popescu (debut regizoral) cu un soi de paradoxală şi inutilă rigoare a explicitării intenţiilor. Vor fi fost poate bune în timpul lecturii la masă, dar nu pentru ele venim la teatru, ci pentru spectacol. Iar dacă tulburătoarea zădărnicie de două ceasuri nu ne tulbură chiar deloc, dacă actorii nu ne emoţionează, nu ne „iau cu ei" şi nu ne conving, atunci totul rămâne chiar zădărnicie. Fie ea şi sub semnul celor mai bune intenţii. Şi degeaba o crezi pe Emilia Dima Jurcă (în Madam Enăchescu), trecând cu uşurinţă peste unele sublinieri ostentative, dar vii, din jocul domniei-sale, câtă vreme nu-i poţi crede pe protagonişti, pe cât de „corecţi", pe atât de reci în relaţia care ar fi trebuit să devină şi pentru noi ataşantă.

Ei sunt Dorina Darie (Marta Enăchescu), actriţă cu certe posibilităţi mai ales în registrul dramatic, şi Ovidiu Ghiniţă (Paul Stanciu), actor experimentat, dar care a ajuns să fie distribuit excesiv, în roluri ce nu i se mai potrivesc de mult. „Vina" nu e a lor, ci a regizorului, care şi-a alcătuit prost distribuţia. Dacă nu-i ai pe cei doi, nu pui piesa. Dacă o pui fără ei, poţi cel mult să mai storci oarece haz dintr-un rol de coloratură precum Titi Enăchescu, şarjat în nota cunoscută de Constantin Florea, dar nu trebuie să te mai miri că spectacolul „nu se leagă". Oricât de modern ar fi fost în **intenţiile** sale, încă o dată, mai mult subliniate decât materializate, chiar şi prin scenografie.

Acea paradoxală rigoare despre care vorbeam e totuşi un indiciu al seriozităţii pregătirii profesionale dobândite de Sabin Popescu, ca om de teatru. Ea ne obligă să-l aşteptăm cu interes pe regizorul cu acelaşi nume, la următorul spectacol.

VICTOR PARHON

SUFLETE OXIDATE

CAMERISTELE de Jean Genet ● TEATRUL DE STAT DIN ARAD ● Data reprezentaţiei: 4 martie 1995 ● Regia: Ion Mânzatu ● Scenografia: Doru Păcurar ● Distribuţia: Monia Pricopi (Doamna), Mirela Bucur (Solange), Liliana Popovici (Claire), Ioan Peter (Domnul).

**

Citesc într-o publicaţie – care se bucură că teatrul arădean joacă piesa **Cameristele** – un apendice la satisfacţie: „Acest autor, aproape necunoscut la noi, şi această piesă, aproape nejucată pe scenele noastre". I-aş spune confratelui gazetar, sau consorei, că autorul nu e căutuşi de puţin necunoscut, iar lucrarea s-a ivit pentru prima oară în limba română cu mai mulţi ani în urmă, la Ploieşti, montată aici de Eugenia Ionescu; pe urmă, pe alte patru scene; iar acum o reprezintă – sau se pregătesc s-o reia – vreo trei teatre, ceea ce ar fi trebuit să comunice şi foicica-program a teatrului (care informează că piesa s-a jucat la Paris, Londra şi New York). Trupa din Bacău a adus în turneu la Bucureşti (în 1991) şi **Balconul** de Genet.

Nu semnalez amănuntele din pedanterie, şi nici ca să-l necăjesc cumva pe semnatarul (ori semnatara) acelei cronicuţe, ci pentru că întâlnesc în presă prea frecvent asemenea manifestări de ignoranţă blândă, sau agresivă, uneori chiar stupidă: „Brecht, care a fost interzis la noi în vechiul regim" (cu excepţia a unsprezece piese de-ale sale! – să nu-ţi vină a crede! **n.n.**); „Cei cincizeci de ani de întuneric, în care teatrul nostru a fost oprit să iasă dincolo de fruntariile ţării" (în afara a vreo şaizeci de turnee în Europa, America, Asia, Africa, **n.n.**); „Regizorii noştri mari, toţi exilaţi din ţară"; „Anonimatul din care trebuie scoase acum, **în sfârşit**, teatrele noastre de provincie" (măcar pe cel de la Craiova să-l iertăm... **n.n.**). Am citit, nu fără surprindere, chiar în revista Institutului francez, sub o iscălitură română, că Eugen Ionescu ne-a fost, amar de ani, practic necunoscut, ideile sale despre teatru, străine, piesele, puse sub embargo şi că nu era voie să vorbeşti

Scenă din Cameristele **de Jean Genet la Arad (regia: Ion Mânzatu)**

şi să scrii despre el – ceea ce e o comedie de umor involuntar mai mult decât gras.

Nu ştiu exact pentru a câta oară se aduce acum la lumina reflectoarelor **Cameristele**. Din punctul meu de vedere, dacă tot pornim la „descoperirea" lui Genet, am mai putea opta şi pentru cunoaşterea altor scrieri de-ale sale. Le citim în fraceză, le traducem, mai îmbogăţim astfel repertoriul general cu noutăţi, că prea se îndesesc, de la o vreme, titluri fumate şi prea se observă o scădere a puterii şi poftei de lectură a unor directori, regizori – de secretari literari să nu mai vorbim...

Dar cum, totuşi, regizorul Ion Mânzatu a lucrat **Cameristele**, să vedem ce anume l-a interesat să ne releve. El a conceput evoluţia raportului dintre cele trei femei – surorile cameriste şi stăpâna lor – într-un mod care diferă de acela al unor vechi reprezentări: servele o maimuţăresc pe Doamnă, care şi ea se maimuţăreşte, încercând să mimeze o „grande dame". Dar se vede că acea cocotă de lux a fost cândva, şi ea, probabil, o biată cameristă. În acest fel, frustrarea surorilor, pofta lor criminală de vindictă apar oarecum ca rime la maniera dominatoare a stăpânei şi la ridicolele ei preţiozităţi. Al doilea element novator al actualei mizanscene: pe fundal, în rame ale unui soi de panopticum, apar figuri bărbăteşti (însă rău executate, din carton pe beţe, şi incert luminate) printre care şi Domnul (în text e personajul ce nu apare), fantasmă care le torturează în fapt pe toate cele trei femei. El vine, la un moment dat, în scenă, şi pe viu – fie nud, fie în veşminte albe –, ceea ce constituie, iar, o trăsătură de unire în destinele protagonistelor.

Ca şi în alte spectacole pe care le-a semnat la Arad – fie la teatrul dramatic, fie la cel de păpuşi –, Ion Mânzatu se vădeşte a fi un om de idei, dar care izbuteşte doar în parte să le dea o expresie artistică şi să le ducă până la capăt. Paravanul cu umbre – pe care l-a creat – e realizat aproximativ şi afectează congruenţa imaginii generale. Nu se realizează misterul dorit, extrapolările de sens sunt palide. Atitudinile, mişcarea bărbatului (Ioan Peter) nu sunt pe deplin elaborate, ne lămurim greu şi târziu ce e cu ivirile sale.

Interpretele, tinere, au o costumaţie convenabilă (o rochie amplă, roşie prevesteşte drama). Monia Pricopi (Doamna) joacă în vervă, cu ifose nimerite, glas adecvat, dar cade mereu în excese vocale şi comportamentale. Mirela Bucur (Solange) e ageră, impulsivă, ricanatoare, cum se cuvine, dar uneori pierde controlul rolului şi dilată momente ce nu au neapărat semnificaţie. Claire (Liliana Popovici) e fermă, ameninţătoare, are forţă, nu-şi dozează însă satisfăcător efectele, nu-şi gradează atacurile. Se creează, de la un moment dat, o senzaţie de monotonie în regim de climat temperamental supraîncălzit.

Altminteri, sigur, tinerele sunt talentate (le-am văzut şi în alte spectacole arădene), iar regizorul le-a distribuit curajos şi în acelaşi timp întemeiat în atât de complicatele – sub raport psihologic – roluri. A tratat raporturile între aceste fiinţe debusolate în spiritul interferenţelor nefericite dictate de autor, adăugând cu invenţie un plus de motivaţie plauzibilă dramei ce încheie piesa.

Scenograful Doru Păcurar a contribuit la formularea metaforei principale, dar nici el n-a finalizat artistic şi n-a finisat cadrul propus. Ilustraţia muzicală e şi aici – ca în toate spectacolele lui Ion Mânzatu – aleasă cu pricepere, orânduită cu grijă, adecvată în totul.

VALENTIN SILVESTRU

VISUL CA TEATRU

VISUL UNEI NOPȚI DE VARĂ de William Shakespeare. Traducerea: Dan Grigorescu ● TEATRUL „TOMA CARAGIU" DIN PLOIEȘTI ● Data reprezentației: 18 martie 1995 ● Regia și ilustrația muzicală: Vasile Nedelcu ● Decorul: Daniel Răduță ● Costumele: Anca Răduță ● Dans și mișcare: Mălina Andrei ● Distribuția: Corneliu Revent (Theseu), Dumitru Palade (Egeu), Dragoș Stemate (Lysander), Ionuț Antonie (Demetrius), Fabian Gavriluțiu (Philostrat), Alexandru Pandele (Gutuie), Marian Despina (Blându), Mihai Coadă (Fundulea), Ilie Galea (Flaut), Lucian David (Botișor), Carmen Ciorcilă (Hypolita), Oxana Moravec, Bogdana Darie (Helena), Delia Nartea (Hermia), Andrei Zaharescu (Oberon), Raluca Zamfirescu (Titania), Silvia Codreanu (Puck), Bogdana Darie, Oxana Moravec (Bob de mușțar), Luminița Nouri (Fir de păianjen), Loredana Alexandrescu (Măzăriche).

Numeroaselor puneri în scenă ale **Visului...** shakespearian, realizate în ultimii ani la noi de regizori importanți, ca Liviu Ciulei, Tompa Gábor, Alexandru Darie, li se adaugă acum una datorată unui tânăr regizor, încă student: Vasile Nedelcu. Spectacolul Teatrului „Toma Caragiu" din Ploiești este rezultatul unei îndelungate gândiri a acestui viitor regizor, care, obsedat de complexitatea temelor și soluțiilor propuse de inepuizabila fantezie shakespeariană, a făcut mai întâi un exercițiu-examen de regie în anul III, dezvoltându-l apoi într-un spectacol al studioului Casandra al ATF, pentru a-și împlini acum demersul prin colaborarea cu o trupă profesionistă.

Nu cunosc primele etape ale acestui travaliu. Ceea ce am văzut la Ploiești dezvăluie o reală capacitate de construcție a unui spectacol, coerent și, totodată, viu și colorat, într-o sinteză care s-ar putea numi „ideea de teatru", sau, mai exact, folosind chiar adagiul shakespearian „lumea toată e o scenă".

Ideea de teatru ne este de la început sugerată de scenografia lui Daniel Răduță, care a structurat spațiul scenic sub un arc de proscenium, în mai multe planuri pe orizontală, delimitate de cortine ce se ridică și se coboară succesiv, în culori variate – albă, roșie, albastră, neagră –, dar și pe verticală, aici delimitarea fiind făcută de un ingenios balansoar, ce ia cu el și trimite în adâncuri, prin alunecarea ca pe un tobogan, personajele în stare de vis erotic. Costumele Ancăi Răduță subliniază aceeași idee de teatru, purtând totodată marca epocii contemporane, de la fracul alb al lui Theseu (care poartă și coroană), până la minijupa și colanții negri ai Hermiei sau la toaletele vaporoase și pălăriile cu boruri largi și bogat ornamentate ale zânelor, combinațiile de linii și culori fiind plăcute ochiului. Mișcarea e bogată, dansantă și grațioasă pe alocuri, violentă și rapidă alteori – asistăm chiar la un duel al lui Theseu cu Hypolita, războinica regină a amazoanelor –, ajungând la bătaie în toată legea în cadrilul amoros al tinerilor. Coregrafia Mălinei Andrei a trecut cu bine examenul expresivității, ca și muzica, bine aleasă de regizor și incorporată organic spectacolului, pentru a sugera stările de vis sau de trezie, izbucnirile de patimă sau poezia lumii pădurii, creând suportul ritmic necesar dansurilor și mișcării.

Jocul cortinelor dezvăluie succesiv lumile ce se interferează în spectacol – lumea somptuoasă a curții, lumea feerică a pădurii, lumea pătimașă a tinerilor, lumea simplă și naivă a meșterilor care se joacă de-a teatrul. Pentru că, în acest convențional teatru al lumii în care toți se iau în serios și își trăiesc cu sinceritate sentimentele, trecând apoi, ca spectatori, în fosa de orchestră, singurii care „fac teatru" sunt meșterii, mimând cu stângăcie pasiuni arzătoare și parodiind cu candoare stilul emfatic al vechilor reprezentații. Acestea sunt, de altfel, scenele cele mai vesele din spectacol. Actorii au simțit succesul și s-au lăsat furați de plăcerea improvizației, lungind partitura și scăzând ritmul. La fel s-a întâmplat și cu interpreții tinerilor, care, „ambalându-se" în scenele de bătaie, le-au lungit peste măsura impusă de ritmul și de echilibrul spectacolului, asupra căruia plutește un abur de erotism exacerbat.

Din numeroasa distribuție, în general bine aleasă, s-au impus în special actorii care au știut să dea valoare cuvântului, printr-o rostire nuanțată și limpede, ca de pildă Raluca Zamfirescu (o Titania grațioasă, cuprinsă de stranie emoție), Corneliu Revent (un Theseu impunător, dar și ușor ridicol, ca un magnat ce intră în scenă cântând ca la operă), Dumitru Palade (Egeu, puternic în furia sa paternă), Mihai Coadă (un Fundulea nostim, credibil în toate avatarurile sale), Carmen Ciorcilă (Hypolita), Silvia Codreanu (un Puck japonez și zburlit, cam agresiv și arțăgos, mic și iute în mișcări). Buni la capitolul mișcare, mai puțin buni la acela al rostirii, Delia Nartea (Hermia), Oxana Moravec (Helena), Dragoș Stemate (Lysander, cu o chitară pe care nu o folosește) și Ionuț Antonie (Demetrius) au creat un cvartet de tineri de azi, lucizi și pragmatici, prea puțin dispuși să se lase pradă visului.

MARGARETA BĂRBUȚĂ

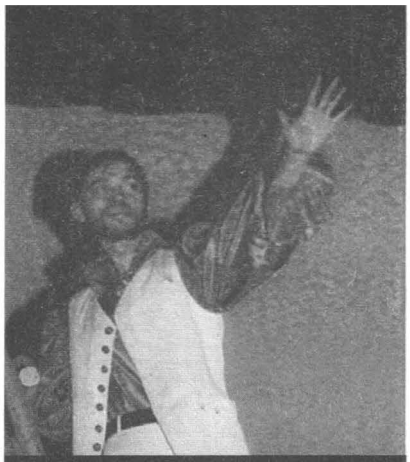
SCHILLER LA TIMPUL PREZENT

INTRIGĂ ȘI IUBIRE de Friedrich Schiller. Traducerea: Mihai Isbășescu și Mariana Crainic ● TEATRUL VALAH DIN GIURGIU ● Data reprezentației: 21 februarie 1995 ● Regia: Emil Mandric ● Scenografia: arh. Monica Pascariu ● Ilustrația muzicală: George Marcu ● Distribuția: Mircea Crețu (Von Walter), Cosmin Crețu (Ferdinand), Livius Rus (Von Kalb), Mirela Nicolau (Lady Milford), Lucian Dolgan (Wurm), George Păunescu (Miller), Cătălina Murgea (Soția lui Miller), Violeta Crețu (Luise), Mădălina Stoian (Sophie), Remus Gane (Un camerist), Victor Birkle, Fănică Mircea (Guarzi).

***

Când un teatru din țară vine în turneu la București, înseamnă că el, teatrul, dorește o confruntare cu un public exigent, răsfățat de o ofertă artistică superioară cantitativ și, uneori, calitativ, și cu numeroșii critici aflați în capitală, oaspeți rari, deși mult doriți, în teatrele de pe teritoriul țării.

Aceasta pare să fi fost și motivația spectacolului cu **Intrigă și iubire**, prezentat de Teatrul Valah din Giurgiu, în sala Majestic a Teatrului Odeon, la 21 februarie 1995. Câțiva critici s-au aflat, desigur, în sală și unii dintre ei, foarte puțini, au și scris după aceea. Dar publicul? Aproape întreaga incintă era



Cosmin Creţu (Ferdinand)

ocupată de un tineret şcolar exuberant, gălăgios, care după comportament părea să nu fi fost niciodată la teatru, confundând sala de spectacol cu o arenă sportivă sau, poate, cu un spaţiu de desfăşurare a unei demonstraţii de rock. În ambianţă sonoră improprie, prima parte a spectacolului a putut fi doar cu greu urmărită, eforturile actorilor de a se concentra făcându-i uneori să rateze întâlnirea cu personajele. O voce persuasivă, cu efecte pedagogice benefice, a izbutit, în pauză, să stăpânească vacarmul, tinerii spectatori descoperind, astfel, că ceea ce se petrecea pe scenă ar fi putut chiar să-i intereseze. Dar, oare, pentru un asemenea public pornise spre capitală teatrul din Giurgiu? Întrebare retorică, desigur, dar chestiunea merită a fi luată în consideraţie: cum se educă tineretul prin teatru şi pentru teatru. Poate cu un alt prilej.

Ceea ce se petrecea pe scenă era destinat, într-adevăr, unui public tânăr – dar nu numai –, fiind o poveste de dragoste, pură şi inocentă, încheiată tragic din cauza jocului de interese, meschin şi criminal, al celor aflaţi la putere. Citit astfel. în liniile sale esenţiale, despovărat de consideraţiile social-istorice şi de surplusul de literatură, conflictul piesei rămâne valabil oricând şi oriunde, putând interesa spectatori de toate categoriile şi vârstele. Intriga apare bine închegată, caracterele personajelor se impun cu claritate şi pregnanţă. E adevărat că s-a pierdut ceva din poezia dramatică a textului, regizorul Emil Mandric, care a făcut un decupaj scenic limpede, a tăiat totuşi prea adânc, considerând că, altfel, ar fi depăşit „limitele răbdării spectatorilor". Neîncrederea în literatură, în forţa cuvântului rostit pe scenă, este o trăsătură proprie multor regizori, care ascunde şi o neîncredere în capacitatea publicului de a vibra la poezie, dar are şi o cauză reală: insuficienta formare a actorilor pentru arta rostirii scenice. Că sunt şi excepţii o dovedeşte succesul unor recitaluri actoriceşti de poezie, pe care publicul le urmăreşte cu respiraţia tăiată.

În locul cuvintelor, regizorul a încărcat scenele cu felurite acţiuni fizice, dublând grija actorilor pentru rostirea limpede a textului cu aceea pentru corecta mişcare în jocul de biliard sau în spectaculosul duel dintre tată şi fiu. El plăteşte astfel tribut unor mode.

Regizorul îl aduce în scenă pe Preşedintele von Walter, proaspăt ieşit din baie, cu trupul gol înfăşurat pe jumătate în cearşaf, ştergându-se delicat cu prosopul, asta numai pentru ca actorul să nu-şi rostească replica stând pe loc. Desigur că, în aceste condiţii, e de prisos să mai căutăm un stil al spectacolului.

Trimiteri discrete la o epocă îndepărtată găsim în elementele sumare de decor,

Mircea Creţu (Preşedintele von Walter)

Violeta Creţu (Luise)

montate la vedere de oamenii de scenă, şi în costumele sugestiv ambigue (scenografia: arh. Monica Pascariu); pata de culoare violentă pe care o aduce costumul lui von Kalb (Livius Rus, într-un joc ostentativ) îl scoate voit în evidenţă ca pe unul „de atunci".

Din distribuţia în general echilibrată şi adecvată s-a distins în primul rând Mirela Nicolau, o elegantă şi demnă Lady Milford, de o ţinută nobilă lipsită de afectare şi cu o nuanţată rostire. Mircea Creţu are autoritate şi bun discernământ profesional în evoluţia lui von Walter, George Păunescu, în ciuda vocii cam voalate, aduce o vibraţie emoţională curată în rolul lui Miller. Cătălina Murgea compune bine rolul mic al soţiei lui Miller, Lucian Dolgan dozează cu pricepere amestecul de perfidie şi ambiţie al secretarului Wurm. Cei doi îndrăgostiţi, Ferdinand şi Luise, purtători ai filonului liric al piesei, şi-au găsit o întruchipare întrucâtva viabilă, evitând emfaza romantică, în Cosmin Creţu şi Violeta Creţu, actori tineri aflaţi la început de drum, dotaţi cu sensibilitate, dar încă în curs de formare, el având a-şi corecta dicţiunea minată de precipitare şi negli-jenţă, ea având a-şi controla izbucnirile emoţionale.

Cu toate imperfecţiunile sale, spectacolul spune ceva publicului de azi. Schiller n-a îmbătrânit.

MARGARETA BĂRBUŢĂ

ATRACȚIE FATALĂ, SEMNIFICAȚIE MORALĂ

DELICT ÎN INSULA CAPRELOR de Ugo Betti. În românește de Lucia Cazacu-Ionescu și Costel Ionescu ● TEATRUL NAȚIONAL DIN TÂRGU-MUREȘ ● Data reprezentației: 27 februarie 1995 ● Regia: Kincses Elemér ● Scenografia: László Ildikó ● Distribuția: Suzana Macovei (Agata), Ioana Gajdo (Silvia), Luminița Praja (Pia), Nicu Mihoc (Angelo), Constantin Săsăreanu (Edoardo).

Despre Ugo Betti s-a spus că este principalul succesor al lui Pirandello, influențat însă de Strindberg. Această piesă amintește că dramaturgul și prozatorul suedez e autorul unei lucrări intitulate chiar **Delict și delict**, consacrată problemei „voinței vinovate, a răspunderii gândurilor rele și a dreptului pe care îl are individul de a se pedepsi singur". O similitudine, între multe altele, legată și de subiect, și de metodă, un arc al filiațiilor declanșate de obsesia comună a ireconciliabilului conflict între sexe: **credit și debit** este formula consacrată de scriitorul nordic pentru veritabilul „asasinat psihic" care, în viziunea strindbergiană, unește femeia și bărbatul.

Delict în Insula caprelor, concepută de italianul Betti în 1950, pare însă continuarea studiului inițiat de spaniolul Federico Garcia Lorca în **Casa Bernardei Alba**, în 1936. Imediat după consumarea războiului, trei femei, retrase într-o casă izolată la marginea unei așezări rurale (datarea și localizarea imprecisă înlesnesc comparația!), trăiesc o experiență totală, confruntate cu un bărbat ce urmărește să le subjuge în mod absolut. Afirmând că a venit să îndeplinească dorința camaradului său mort în prizonierat, el profită de principalul lor punct vulnerabil: frustrarea îndelungată. Rând pe rând, ele se oferă și cad pradă atracției fatale pe care tânărul o exercită. Nesăbuința începe, încet-încet, să fie conștientizată când mamă, fiică și cumnată se descoperă înrobite nebunește patimii, condamnate la o gelozie patologică. Sentiment despre care cel ce se erijează de la început în stăpân caută să le convingă că nu este decât reflex al orgoliului ordinar ce trebuie înfrânt.

Consecvent temei sale predilecte – corupția la nivel macro- și micro social –, dramaturgul, jurist de profesie, înseriază într-o susținută mecanică demonstrativă stările contradictorii, când violent animalice, când intens intelective, ale acestor ființe ce se zbat să-și redobândească demnitatea și să-și asume responsabilitatea actelor necugetate, a gravelor compromisuri liber consimțite.

La rândul său, regizorul Kincses Elemér și-a elaborat scenic pledoaria cu maxim scrupul profesional, începând cu distribuția (două dintre interprete s-au întâlnit deja cu personajele lui Garcia Lorca!), alcătuită într-un armonios spirit al verosimilității: toți interpreții sunt tineri, frumoși și talentați, cu șanse egale în fața – de altfel, justificatei – nevoi de tandrețe a eroilor. Tandrețe care, însă, prin forța împrejurărilor, este distorsionată în abjecție – un fenomen brutal, care polarizează întreaga putere de concentrare într-o dramatică încleștare. Disputa modernă între dorința carnală și onoare este încărcată de balastul derizoriului, de unde insinuarea senzației permanente de farsă. De glumă macabră a destinului, ce obligă la developarea tenebrelor sufletului uman. Situațiile ambigue dau la iveală morbide dereglări psihice, impulsuri obscure ce metamorfozează iubirea în ură, încrederea în suspiciune, atracția în repulsie.

Încă de la debutul său în primii ani de institut, tot la Târgu-Mureș, virtuală tragediană de ținută, Suzana Macovei se angajează în explicitarea aventurii pasionale a tinerei văduve, traumatizată de vechi culpabilități mai mult sau mai puțin confirmate, oscilând patetic între dăruire și sacrificiu, între dragoste maternă și invidie feminină, între generozitate și meschinărie. Un joc subtil, nuanțat, ce conferă eroinei un statut deosebit, pe cât de blamabil, pe atât de veridic în ambiguitatea sa: gestul final este și justițiar, și egoist, pentru că personajul totodată (se) incriminează și (se) condamnă.

Montarea a avut în vedere potențarea reverberării multiple a situațiilor conflictuale, la propriu

Suzana Macovei și Ioana Gajdo în Delict în Insula caprelor **de Ugo Betti la TN Târgu-Mureș (regia: Kincses Elemér)**

foto: Dan Vatamaniuc

şi la figurat. Laitmotivul culpabilităţii, preluat şi amplificat de celelalte două interprete, reprezintă alte ipostaze ale feminităţii ultragiate şi maltratate, dar tot pe atât de vinovate.

Cum, încă din prima scenă, cumnata anticipează previzibila evoluţie a intrigii, inevitabila cursă a sorţii, Luminiţei Praja i-a revenit dificila sarcină de a schiţa şi apoi de a dezvolta pe cont propriu o traiectorie existenţială contorsionată, marcată de incapacitatea eroinei de a se emancipa de sub tutela celeilalte femei, care i-a uzurpat cândva locul în inima fratelui. O vocaţie profesorală abandonată, nostalgii periodic evocate şi aceeaşi firească sete de iubire, de împlinire cu orice preţ.

Cu discreţie, Ioana Cristina Gajdo acordă prestanţă şi fiicei, timorată de autoritatea mamei şi complexată de propria natură bolnăvicioasă, adolescenta care se simte flatată de atenţia ce i-o acordă insul sosit inopinat, dăruindu-i-se necondiţionat, urmând să-i şi perpetueze speţa. De aici şi intransigenţa juvenilă mai mult sau mai puţin tardivă, ce o determină pe ea, cea mai fragilă, să încerce soluţia extremă a suprimării individului care le-a perturbat definitiv existenţa fără perspectivă, dar onestă.

După performanţa evoluţiei elegante în dificilul rol al homosexualului Encolpius din **Satyricon**-ul lui Victor Ioan Frunză, Nicu Mihoc se confruntă cu o partitură ce îl solicită în direcţia opusă, trebuind să-şi etaleze de astă dată farmecul masculin heterosexual. Devenit şaten, îşi înăspreşte fizionomia şi abordează inspirat personajul defel angelic al străinului Angelo, având mereu grijă să jongleze cu un cabotinism pe cât de dulce, pe atât de factice.

Scenografia semnată de László Ildikó sugerează ambianţa definitiv crepusculară şi intens senzuală (lascivitatea blănurilor, mirosul puternic al citricelor rostogolindu-se peste tot) în care se consumă această triplă dramă pasională, desfăşurată pe coordonatele unei violenţe sexuale potenţiale. Paradoxal, naturalismul frust, scurtcircuitat de spectrele subconştientului, accedă la acel simbol care obligă spectatorul să facă saltul mental în ordinea morală a lucrurilor. Meritul textului, meritul reprezentaţiei.

IRINA COROIU

SPLENDOARE ŞI DECĂDERE SAU FOTOGRAME DIN REALITATE

VIZITA BĂTRÂNEI DOAMNE de Friedrich Dürrenmatt ● TEATRUL NAŢIONAL DIN TÂRGU-MUREŞ, secţia maghiară ● Data reprezentaţiei: 10 martie 1995 ● Regia: Kincses Elemér ● Decoruri şi costume: Labancz Klára ● Ilustraţia muzicală: Csíky Csaba ● Distribuţia: Farkas Ibolya (Claire Zachanassian), Nagy István (Soţii), Tóth Tamás (Valetul), Bocskor Salló Lóránt (Toby), Viola Gábor (Roby), Biluska Annamária (Koby), Bartis Ildikó (Loby) , Lohinszky Lóránd (III), Szabó Mária (Soţia lui III), Fodor Piroska (Fiica lui III), Béres Attila (Fiul lui III), Györffy András (Primarul), Kozsik József (Preotul), Székely Ferenc (Doctorul), Kárp György (Profesorul), Csergöffy László (Poliţistul), Tatai Sándor (Primul cetăţean), Nagy József (Al doilea cetăţean), Magyari Gergely (Al treilea cetăţean), Sebestyén Aba (Al patrulea cetăţean), Nagy Orbán (Al cincilea cetăţean), Szakács László (Al şaselea cetăţean), Zongor István (Pictorul), Fülöp Emese (Prima femeie), Csíky Kinga (A doua femeie), Kovács Ágnes (Domnişoara Luise), Györi A. Botond (Şeful de gară), Fazakas Géza (Mecanicul de locomotivă), Kátai István (Executantul), Kulcsár Attila (Primul reporter), Domokos László (Al doilea reporter).

****

Friedrich Dürrenmatt (1921–1990) este socotit cel mai respectabil scriitor al spaţiului de expresie germană, după Brecht. Predecesorii săi, potrivit propriilor mărturisiri, sunt Aristofan, Plaut, Molière, Wedekind, Shaw şi Wilder, dar cea mai puternică influenţă asupra sa a avut opera lui Brecht. Se preocupă, în esenţă, de problematica vieţii obşteşti, de politică. Debutul său a fost marcat de concepţia existenţialistă de coloratură protestantă asupra lumii, unul dintre principiile fundamentale sunând cam aşa: „... lumea este absurdă, ininteligibilă, după cum nici voinţa lui Dumnezeu nu e clară".

Un succes mondial a avut tragicomedia **Vizita bătrânei doamne**, piesă considerată drept cea mai valoroasă operă dramatică a literaturii germane noi. Este o viziune caustică asupra societăţii bunăstării, a capitalismului modern, a opiniei publice manipulate, a conştiinţei adormite. Expresia „bătrâna doamnă" trimite cu gândul la porecla băncii naţionale engleze – „Old Lady".

Ideea principală a **Vizitei...** e preluată din piesa lui George Bernard Shaw **O femeie cu bani** (scrisă în 1935), îmbogăţită însă cu mijloacele literaturii sfârşitului de veac XX şi convertită la grotesc, gen despre care Dürrenmatt scria: „Tragedia presupune sentimentul vinovăţiei, exasperării, disciplinei, clarviziunii şi responsabilităţii... În jocul modern de marionete al secolului nostru nu mai poate exista om vinovat, păcătos, şi responsabil... Întâmplările se derulează fără ca cineva anume să fie responsabil pentru ele: păcatele sunt comune, mai degrabă suntem nenorociţi, decât vinovaţi. Comedia, deci, ni se potriveşte de minune. Lumea noastră ne-a dus spre grotesc şi spre bomba atomică...".

Güllen, oraşul al cărui nume, în limba germană, înseamnă gunoi, îngrăşământ natural, capătă conotaţii simbolice. Interesant mi se pare trocul imaginat de Dürrenmatt, procesul transformării omului cu ajutorul banilor care, din păcate, lipsesc. Târgul propus de „doamna în negru" – la propriu şi la figurat – nu e nici pe departe onest: locuitorilor oraşelului li se oferă bogăţia contra vieţii unui concetăţean (în speţă, un potenţial primar la viitoarele alegeri). Omul de rând, dar nu numai, se leapădă de orice precepte etice. Banii orbesc, dezumanizează, degradează. Banii au puterea de a desfereca din subconştientul omului instincte ce dormitau din vremuri de mult uitate şi fiecare va găsi un pretext pentru a accepta oferta milionarei. Banii, în atare situaţii, devin un agent ideologic: cu toţii vorbesc despre morala creştină, onestitate, umanism, dar în acest timp trag cu ochiul spre contul bancar. (Deschid o paranteză tristă: febra aşa-numitului „joc de întrajutorare" tip Caritas, urmărită pe viu şi în toate mijloacele de comunicare în masă, este/era o variantă reală a celor descrise de Dürrenmatt.) La sfârşitul actului întâi, Primarul spune: „Doamnă Zachanassian! Trăim în Europa. Nu suntem păgâni. În numele cetăţenilor oraşului Güllen vă refuz oferta. În numele umanismului. Mai bine rămânem săraci, dar nu ne vom mânji cu sânge", la care Claire răspunde: „Eu aştept!". Aşteaptă dezlănţuirea, dar mai ales desăvârşirea procesului psihic prin care viitura interesului material va înlătura din calea ei tradiţiile europene, umanismul. Potrivit dramaturgului, totul e de vânzare şi totul se poate cumpăra. Sentimentele,

visurile. onoarea, justiţia, viaţa se pot scoate la mezat.

Opţiunea regizorului Kincses Elemér are o legitimitate dureroasă: cred că drama lui Dürrenmatt, astăzi şi aici, în condiţiile economice existente, în plină tranziţie, în plin proces de pauperizare, dobândeşte un impact mai mare decât a avut vreodată pe aceste meleaguri. Spectacolul începe cu imaginea gării mizere, insalubritate dusă până la extrem – oriunde în lume, gara reprezintă cartea de vizită a localităţii respective. Persoanele aflate în acest spaţiu al aşteptării sunt blazate, lipsite de elan. Sosirea eroinei atrage după sine schimbarea tonusului. Începe, pur şi simplu, o mică reformă. Metamorfoza mentalităţii e redată foarte bine de numeroasa trupă de actori, iar cea a situaţiei materiale, prin excepţionalele decoruri şi costume concepute de Labancz Klára. În contrast cu actul întâi, în care domină negrul şi griul, dând lumii de pe scenă o tentă sumbră, apăsătoare, în actul al doilea spaţiul de joc se lărgeşte, cromatica se îmbogăţeşte. Efectele vizuale create de cuplul Kincses–Labancz sunt formidabile, decorurile – gigantice, costumele – somptuoase. Finalul spectacolului este cutremurător: îmbogăţiţi peste noapte, vânduţi „diavolului" care părăseşte victorios oraşul şi aserviţi „doamnei în negru" ce seamănă moartea pe unde trece, oamenii s-au degradat până la nivelul unor vietăţi primare: Güllen devine un ghem de viermi.

Pentru rolurile principale, regizorul a mizat foarte inspirat pe cuplul de actori „nedespărţiţi" Farkas Ibolya (Claire Zachanassian) şi Lohinszky Lóránd (Alfred III). Excepţionalele lor evoluţii fac ca simpatia spectatorilor să oscileze în permanenţă pe parcursul acţiunii. Farkas Ibolya apare ca o epavă umană, cu proteză nu doar la o mână şi la un picior, ci şi în suflet; e o maşinărie înconjurată de oameni-roboţi, arborând drapelul justiţiei şi al adevărului – un personaj de care, până la urmă, ne îndepărtăm scârbiţi. III al lui Lohinszky Lóránd parcurge un traseu invers: îl condamnăm pentru gestul său din tinereţe, pentru iresponsabilitatea sa, îl dispreţuim, dar, treptat, îl vom compătimi, ne vom ataşa de el. Personajele capătă statura eroilor de tragedie antică: Medeea şi Iason, după cum însuşi Dürrenmatt sugera.

În roluri secundare se remarcă evoluţiile lui Töth Tamás, Biluska Annamária şi Bartis Ildikó, ale lui Györffy András, Kozsik József, Tátai Sándor, Csergöffy László, Kárp György, precum şi prestaţia studenţilor din anii II şi III–actorie ai Academiei de Artă Teatrală din Târgu-Mureş.

STRACULA ATTILA

PROFIL DE PREŞEDINTE de Naftali Ironi. Traducerea: Nicu Horodniceanu ● TEATRUL „SICĂ ALEXANDRESCU" DIN BRAŞOV ● Data reprezentaţiei: 26 februarie 1995 ● Regia, scenografia şi ilustraţia muzicală: Mihai Lungeanu ● Distribuţia: Paula Ionescu (Ana), Viorica Geantă Chelbea (Barbara), Mircea Andreescu (Edgar), Mihai Giuriţan (John), Nina Zăinescu (Sally).

**

Într-un interviu, în avanpremiera spectacolului braşovean, Naftali Ironi mărturisea satisfacţia bunei sale colaborări cu directorul de scenă Mihai Lungeanu şi îşi întemeia mulţumirea pe sfiala acestuia de a-i tulbura, cu un amplu caiet regizoral, dramaturgia. După opinia mea, e aici o neînţelegere: de regulă, dramaturgii îşi feresc în faţa regizorului doar textul aşazicând literar, amorezaţi de replică - li se par, toate, memorabile -, ei ignorând că dramaturgia e deopotrivă lucrarea direcţiei de scenă, a scenografiei cu „catoptrica" ei surprinzătoare şi, nu în ultimul rând, o uneltire actoricească; într-un cuvânt, e lucrarea **teatrului**. În fiecare dintre aceste segmente e ascuns dramaturgul: deducerea dintr-un text a rolurilor personajelor e ea însăşi o **concepţie** şi e **deciziunea personală** a regizorului alegerea modului particular în care se va reflecta în roluri o mişcare de ansamblu, cu atributele şi sensurile lumii întregi. Mediul de joc creat de scenograf e, la rându-i, un mediu creator de relaţii, raporturile între personaje schimbându-se aşadar şi în funcţie de acest spaţiu inventat, de puterile locului. În fine, există „un sentiment regizoral al interpretului", cum observa mai demult venerabilul V. Silvestru; prin asimilarea de idei de la coordonator, interpretul înrâureşte, după chipul şi asemănarea sa, gândirea aceluia, actorul devine co-regizor: nu vom avea niciodată o autentică şi impresionantă interpretare dacă acesteia îi lipseşte spiritul critic. Prin urmare, regia, interpreţii, decorul nu atentează la viaţa textului dramatic, dar, cel mult, îl provoacă. Este tocmai o provocare dramaturgică: o lume cu semnificaţii latente e pusă acum să devină o lume trăind şi tresărind sub sensuri.

Ce a lipsit, aşadar, într-o măsură, spectacolului cu **Profil de preşedinte** a fost, mi se pare, provocarea; poate, mai exact, buna provocare. Astfel, piesa, un eseu politic interesant, adică potrivit unei comunicări lesnicioase, a rămas mai degrabă o piesă-dezbatere, de felul „teatrului seminar" propus la noi de un prestigios gânditor. Deşi (cum însuşi ne încredinţează) lui Naftali Ironi i se pare reprobabilă cultivarea în continuare, la apuseni, a literaturii politice - un tic al societăţilor precomuniste şi o tehnică de pseudoevaziune, în „socialismul real" -, el a cantonat, cu **Profil de preşedinte**, în această arie. Teatrul politic a fost. peste tot în Est, şi N. Ironi ştie bine acest lucru, numai o modalitate de a raţionaliza minciuna politică: încercare de a explica istoria prin ideologie. Cum se explică, în

Scenă din Profil de preşedinte de Naftali Ironi la Teatrul „Sică Alexandrescu" din Braşov (regia: Mihai Lungeanu)

acest caz, opţiunea autorului? Va fi fiind şi el doar prizonierul ticului ideologic? Are, cred, o motivaţie mai serioasă. Dacă morala fabulei istorice comuniste n-a fost pe deplin înţeleasă, celui poposit la un moment dat în democraţia occidentală i se vor dezvălui şi alte mecanisme care au alimentat şi nutresc încă neînţelegerea: mass-media ca ofertă de iluzii şi de.. credibilitate. Lăsând perplecşi pe autohtoni, mass-media apuseană va hipnotiza cu atât mai vârtos pe novicele neînregimentat. Sunt aci, concertate, vizualizarea agresivă, filmul acela permanent, amânuţirea evenimenţială, cadenţa nevrozei. Dacă în socialismul real personajul politic era desantat de la centru în camuflaj şi blindaj ideologic, noul areal îi va vinde răsăriteanului strămutat, prin mijlocirea ustensilului sofisticat al electronicii, personaje preparate, modelate fizic şi psihologic. Etc.

Aşadar, la Naftali Ironi modalitatea teatrului politic din ţinuturile de baştină a îndurat modificări destul de consistente după statornicirea lui în ţara de adopţie. Toate aceste deosebiri puteau fi fructificate, din punct de vedere spectacologic, într-o măsură mai mare. Sebastian Costin, cronicarul de la „Viaţa Noastră" (Israel), are dreptate: deşi sub presiunea teoreticului, piesele lui N. Ironi nu se sufocă, totuşi, la primejdioasa apăsare; ilustrând teze şi concepţii estetice, personajele nu contenesc, cu toate acestea, a avea carne şi sânge; regizorii şi actorii ar trebui să fie încântaţi de confruntarea cu această dramaturgie. N-a fost, din păcate, să fie chiar aşa, teatrului braşovean rămânându-i totuşi meritul de a fi pus în faţa spectatorului român un autor demn de reţinut. De numele lui, am impresia, se va mai auzi.

Să nu-i uit, de aceea, pe realizatori. Referitor la reticenţele şi inhibiţia regizorului am vorbit mai sus; cred că ele se vor estompa în timp, de această necesară detentă fiind, desigur, conştient Mihai Lungeanu însuşi. Interpreţii - mai toţi, nume cu prestaţii remarcabile în instituţia braşoveană (îi remarc aci, în ordinea mea, pe Mircea Andreescu, Viorica Geantă Chelbea, Nina Zăinescu, Mihai Giuriţan, Paula Ionescu) – s-au achitat conştiincios de indicaţiile coordonatorului de spectacol, dar stă, firește, în puterea lor să-şi îmbunătăţească execuţiile. Poate că acceptând şi sugestia eminentului coregraf Y. Margolin (cine nu şi-l aminteşte de la ediţia din 1993 a Festivalului Internaţional de Teatru Contemporan?), aci pe post de comentator, anume că la N. Ironi trebuie citită mai atent o anume artă a mişcării, o „viteză considerabilă într-un spaţiu închis".

AUREL BRUMARU

TEATRUL COMIC DE EUGEN IONESCU

JACQUES SAU SUPUNEREA şi VIITORUL E ÎN OUĂ, după texte omonime de Eugen Ionescu ● ACADEMIA DE TEATRU ŞI FILM ● Data reprezentaţiei: 23 februarie 1995 ● Regia: Gelu Colceag, Tania Filip, Valeria Sitaru, Radu Gabriel ● Scenografia: Cristian Zamfirescu ● Costumele: Velica Panduru ● Distribuţia: Marius Florea (Jacques), Gheorghe Ifrim (Jacques Tatăl), Frosa Cercel (Jacques Mama), Cristian Creţu (Bunicul), Maria Buză (Bunica), Alina Berzunţeanu (Roberta), Radu Zetu (Roberta Tatăl), Maria Ciungu (Roberta Mama).

Cred în justeţea observaţiei lui Gelu Colceag, potrivit căreia la A.T.F. se creează momente de foarte multe ori neegalate pe scenele de teatru profesioniste din Bucureşti sau din ţară. Ne-o dovedeşte chiar spectacolul domniei-sale, **Jacques sau supunerea** şi **Viitorul e în ouă,** după Eugen Ionescu, cu studenţii pe care-i îndrumă ca profesor, la concepţia montării contribuind, nu în mică măsură, şi asistenţii universitari Tania Filip, Valeria Sitaru şi Radu Gabriel. Performanţa este cu atât mai impresionantă cu cât studenţii sunt în anul II de studiu şi cu cât izbuteşte să afirme, pe scena de la „Casandra", câteva individualităţi. Alături de dascăli, şi critica va fi obligată să le urmărească de timpuriu.

Directorul de scenă circumscrie cu subtilitate un teritoriu stilistic – aş spune, inedit - pentru reprezentarea dramaturgiei lui Ionescu: nici realist, dar nici adaptat exigenţei de a reflecta prin gest-comportament calitatea limbajului, disfuncţiile comunicării verbale. Acest teritoriu se defineşte printr-o reprezentare intertextuală, ca sumă de aluzii, niciodată ostentative, la commedia dell'arte, la teatrul de revistă şi la comedia burgheză, într-un discurs marcat de schimbări de registru alerte şi surprinzătoare. Astfel încât Jacques, cu fineţe interpretat de Marius Florea, apare asemeni unui Arlecchino dispus să răstoarne datele destinului său teatral, refuzând o Colombina (Roberta) pe care Jupân Anselmo (Radu Zetu, în rolul Roberta Tatăl) i-o aruncă în braţe cu de-a sila. Comedia lui Eugen Ionescu este, pe scena studenţească, o istoric galantă răsturnată, pigmentată deopotrivă cu aluzii la stilul buf şi inspirate trouvaille-uri absurde. Adresarea este nuanţată, sinceră, impresionantă prin naturaleţe. Se eliberează de tentaţia insinuării sau a recursului la soluţia învederată a recitării monocorde, eliptice a replicilor. Acestea, fiind rostite de persoane sensibile, nu de fantoşe umanoide. scot la lumină sămânţa de umor caragialesc şi mai puţin urmuzian din textul lui Ionescu şi „umanizează" conflictul. Fără a specula notele grave ale discursului dramatic, dimpotrivă, angajând toate resursele histrionice în exprimarea cât mai neocolită a comicului, studenţii lui Gelu Colceag dau savoare unui univers pe care ne-am obişnuit, din alte exegeze, să-l trăim copleşiţi de teroarea apocalipsei.

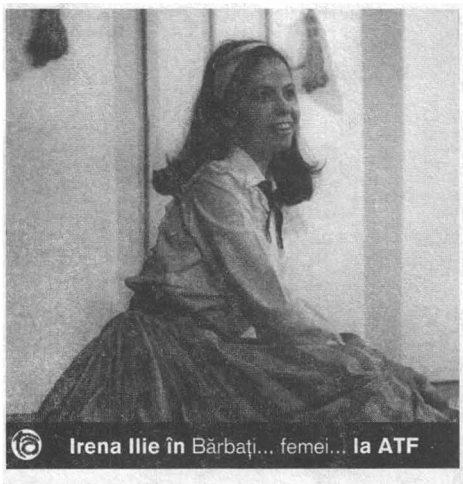
Totodată, evitând cu gust remarcabil ispitele căderii în derizoriu, actorii se bucură din plin de generozitatea şi eficienţa soluţiilor dramatice propuse şi interpretează cu spontaneitate. Chiar şi când se întâmplă să râdă de propriile replici comice (urmăriţi-o cu atenţie pe simpatica şi agila Frosa Cercel în Jacques Mama), surpriza nu vine decât să înteţească participarea publicului. Alături de cei pomeniţi până acum se cuvine a fi elogiaţi (dar nu cu indulgenţa prescrisă vizionării unui spectacol studenţesc) în primul rând Gheorghe Ifrim (Jacques Tatăl), de un rafinat simţ al comicului, şi Alina Berzunţeanu, pentru interpretarea nuanţată, matură, în dificilul rol Roberta, apoi Maria Buză, Maria Ciungu şi Cristian Creţu.

SEBASTIAN-VLAD POPA

SE IMPUN FETELE

BĂRBAȚI... FEMEI... (Apollo din Bellac **de Jean Giraudox și** Omul, acest animal ciudat **de Gabriel Arout, după A.P. Cehov) ● ACADEMIA DE TEATRU ȘI FILM ● Data reprezentației: 23 martie 1995 ● Decoruri: arh. Virgil Luscov ● Costume: Adriana Raicu-Petre ● Ilustrația muzicală: Gheorghe Visu ● Interpretează: Mihaela Mihăescu, Crina Mureșan, Ion Grosu, Alexandru Pop, Zoltán Octavian Butuc, Florin Petrini, Mariana Dănescu, Lia Bugnar, Marius Capotă, Emil Hoștină, Dorin Niculescu, Nicu Calistru, Irena Ilie, Elena Iovfcea, Svetlana Buzovski, Rodica Horobeț.**

E lucru știut că spectacolele studențești, atunci când sunt prezentate la Studioul Casandra (adică nu atunci când sunt „preluate", cum e moda acum, de felurite instituții profesioniste), se cuvine a fi judecate după criterii întrucâtva diferite de acelea cu care se operează în mod obișnuit. Mai ales când e vorba de producțiile claselor de actorie. În asemenea cazuri, alegerea textelor și calitatea regiei (semnată, îndeobște, de către profesorii „de clasă") au, în sine, doar o importanță relativă - relativă, anume, la măsura în care ele izbutesc să valorifice personalitatea



Irena Ilie în Bărbați... femei... la ATF

fiecăruia dintre studenți; sau a cât mai mulți. În ultimii ani, o dată cu sporirea (amețitoare, câteodată) a numărului studenților actori, s-a renunțat aproape cu totul la montarea unor spectacole propriu-zise, cu piese propriu-zise; se recurge de regulă la compilații de texte, iar producția e botezată „studiu de arta actorului". Firește, ceea ce contează este rezultatul, dar asta nu te împiedică să-ți amintești cu nostalgie spectacolele adevărate ce se jucau cândva la Casandra și care, nu rareori, au decis traiectoria profesională a absolvenților.

„Studiu de arta actorului" s-a chemat și fiecare dintre cele două părți, distincte, din care este compusă producția clasei prof. univ. Sanda Manu și unde apar aproape toți studenții anului terminal coordonat de acest excelent pedagog. **Bărbați... femei...** e un spectacol-coupé, textele alăturate aici fiind piesa scurtă **Apollo din Bellac** de Jean Giraudoux și o suită de povestiri cehoviene dramatizate de Gabriel Arout sub titlul generic **Omul, acest animal ciudat.** (Spectacolul are și un supratitlu, **2 din 3,** întrucât el urma să includă și **Cuiul** de Dumitru Radu Popescu, fragment încă nefinalizat.) Între bucățile alese nu există, după cum se poate bănui, nici o legătură; dramaturgul francez nu are nimic a face cu scriitorul rus, fie el și dramatizat de un alt francez. De aceea, combinația nu e omogenă, nici tematic, nici stilistic. Dar, cum spuneam, lucrul acesta nu contează prea mult, în speță; s-ar putea, chiar, ca lipsa de unitate să fi fost scontată, în intenția de a se demonstra astfel aptitudinea unora dintre studenți pentru schimbări spectaculoase de registru interpretativ. Cei ce beneficiază de această posibilitate nu sunt însă mulți pentru că, de pildă, băieții care au partituri mai ample în Cehov - Marius Capotă, Emil Hoștină, Nicu Calistru, Ion Grosu - nu apar, în Giraudoux, decât în compoziții „de caracter" prea scurte spre a fi concludente; singurul avantajat pare Florin Petrini, convingător, altminteri, în ambele „episoade". Ca și în cazul altor montări studențești concepute în această formulă dramaturgică, și aici se impun decisiv fetele. Astfel, în Giraudoux, Mihaela Mihăescu se ilustrează prin prospețime și o corectă sesizare a umorului amar-spumos al autorului; în Cehov, Crina Mureșan își reconfirmă înzestrarea pentru dramă (de care convinsese, de altfel, încă din **Antigona** lui Tocilescu), Rodica Horobeț portretizează comic cu savoare, Elena Iovfcea vădește înclinații pentru caricatura discretă, iar Irena Ilie, într-un șir de personaje foarte diverse, alternează „măștile" cu mobilitate. S-a mai remarcat, în prima parte, Zoltán Octavian Butuc, deja lansat în spectacole profesioniste. Mai trebuie spus, ca observație generală, că studenții Sandei Manu și ai „adjuncților" săi, lectorii universitari Gheorghe Visu și Florin Anton (care au coordonat prima și, respectiv, a doua secvență a acestui coupé), se disting în general printr-o pregătire profesională bună, chiar dacă vorbirea scenică - punctul nevralgic al recentelor promoții de învățăcei ai ATF - este încă susceptibilă de perfecționări.

ALICE GEORGESCU

COMBINAȚII SCENICE ALEATORII ȘI PREMATURE, ÎNTRE ELEMENTE DISPARATE

CURAJ, CAROL!, spectacol-coupé **alcătuit din fragmente din** Mutter Courage sau Cronica războiului de 30 de ani **de Bertolt Brecht și** Carol **de Slawomir Mrożek ● TEATRUL ROMÂN-AMERICAN „Eugene O'Neill", cu sprijinul A.T.F. ● Data reprezentației: 9 martie 1995 ● MUTTER COURAGE: Regia și scenografia: Alice Barb ● În distribuție: Maria Varsami, Carmen Stimeriu, Oana Dobre, Tudor Chirilă, Radu Zetu, Dan Popescu, Ioan Batinaș, Andrei Araditis, Mihai Răzuș, Marius Cordoș, Luciana Gall, Dorina Chiriac ● CAROL: Regia și scenografia: Cosmin Alexandru Marian ● Interpretează: Ovidiu Niculescu, Marius Cordoș, Ioan Batinaș.**

Suntem poftiți din ce în ce mai des să vedem examene studențești de actorie și regie sub streașina câte unei scene profesioniste. E un avantaj serios atât pentru profesori cât și pentru învățăcei; au astfel la dispoziție spații corespunzătoare, dotări tehnice și, câteodată, un public cu valoare de test. Nu există însă totdeauna impresia că, în atare cazuri, exigența magiștrilor și autoexigența discipolilor funcționează mulțumitor. Se remarcă, nu o dată, pripa în ieșirea la rampă, îngăduințe prea părintești și veleitarisme precoce.

Nu cred, de pildă, că Teatrul Român-American „Eugene O'Neill" trebuie să-și asume ca **spectacol de repertoriu** reprezentația compusă din fragmente din **Mutter Courage** și piesa într-un act **Carol**. Relația posibilă Brecht-Mrożek nu e, aici, operantă. Actorii sunt din anii II, III, IV ai Academiei de Teatru și Film, cu niveluri de pregătire diferite. Cei doi regizori debutanți, ambii din anul III, se deosebesc mult ca înzestrare. Examenele se pot discuta – din unghi școlar. Spectacolul mi se pare însă prematur.

Alice Barb, studenta profesorului Cristian Hadjiculea, regizoarea momentelor brechtiene, a găsit anume legături între

Scenă din Curaj, Carol! **la TRA** (Mutter Courage **după Brecht – regia: Alice Barb)**

bucăţi; s-a centrat pe imaginea războiului, folosind grupul de oameni, soldaţi, ca pe un liant al întâmplărilor ce marchează viaţa măicuţei Courage şi a copiilor ei. Ni se propune un breviar al dramelor, transpus în registru tragicomic, în maniera detaşată, distanţată, cerută de teoria brechtiană, cu accent pe epică. Grupul e bine condus, alert. Cântă cu destoinicie şi sentiment participativ. Evoluează în cerc, apoi pe subgrupe alese cu îngrijire, într-o ambianţă scenografiată elementar, nu însă şi ineficace. Regizoarea (care e şi scenografa reprezentaţiei) a ilustrat muzical potrivit scenele disparate.

O sonoritate tipică, aspră, în tonuri tari, cu dramatism conţinut. Prezenţa permanentă pe scenă a tuturor actorilor creează o atmosferă evocatoare şi o tensiune concludentă pentru starea de frământ în care se află tot timpul personajele.

Stăruie şi o senzaţie de artificiu – din cauza puterilor mai slabe ale unor interpreţi – ce duce la denivelări ale demersului scenic. Anna Fierling are şi statură, şi autoritate scenică (Maria Varsami). Dar Oana Dobre (Kattrin, fata mută) nu e prea grăitoare – să zic aşa. Carmen Stimeriu (Yvette) e aspectuoasă; joacă în nerv. Schweitzerkass, Pastorul, Bucătarul, Chiorul, Colonelul nu au suficient relief. Fata-crainic (Dorina Chiriac) e sensibilă, agreabilă, o figură nostimă, parcă veşnic mirată. Sergentul (Mihai Răzuş) e dur, nemilos, cu un glas încă în formare. E greu să-i alături şi să obţii ceea ce vrei, de la toţi. Dar regizoarea aceasta începătoare are un vădit simţ al scenei, înţelege, se pare, dramaturgia uriaşului autor şi-i regândeşte piesa în raport cu vremea în care o pune în scenă; ca pe un război declarat războaielor.

Carol, grotesca lui Slawomir Mrożek, are parte de o reprezentare neconcludentă, cu infantilisme în prestaţia scenică şi beregăţeli în vorbire, relaţii necoapte între personaje. Cosmin Alexandru Marian e şi el studentul profesorului Cristian – nu Marian, cum scrie în caietul-program – Hadjiculea. Mai are de studiat lucrul cu actorii, dispunerea lor pe planşeu şi mai ales cum se obţine omogenitatea necesară unui spectacol teatral. Ovidiu Niculescu (Bunicul, un apucat) şi Marius Cordoş (Nepotul, un exaltat) joacă neglijent, cu smuciturі şi apelpisiri, storcând gesturi voit ilare şi desenând atitudini căznit comice într-o manieră cvasidiletantă, de poznă recreativă pentru uzul colegilor. Ceva mai reţinut, Ioan Batinaş (Oculistul exasperat, apoi panicat, apoi poltron) conturează oarecum un personaj, căruia însă e dificil să-i obţină consistenţă faţă de solicitările brutale şi, deopotrivă, precare ale partenerilor. Problema pe care o pune piesa nu e a înfăţişării exterioare a violenţelor fizice, a gesticulaţiei abracadabrante şi a schemelor de atitudine, ci a exprimării unei teorii oarbe, iraţionale, caracteristice unui spirit gregar ce respinge dialogul din principiu, nu recunoaşte nici o normă de conduită faţă de semeni, e perimetrat de idei fixe, maniacale. Transformarea întâmplării simbolice într-o şotie şcolărească jucată pedestru, pentru efecte, se înscrie în contrasens. Ovidiu Niculescu are şi grave defecte de frazare. Marius Cordoş nu ştie să-şi controleze intervenţiile congestionate. Scenografia (semnată tot de regizor – atât de devreme poliartist!) e dezolantă.

Reunirea ambelor formaţii, la final, într-un cor comun (soldaţii din războiul de 30 de ani şi fantoşele dintr-o piesă metaforică) ce intonează, cu bravură, „Internaţionala" e de neînţeles. Poate fi socotit singurul moment veritabil comic din întregul spectacol: flăcăii şi fetele cântă toţi, cu foc şi îndelung, iar publicul aplaudă şi el fierbinte: Ce? Actorii? Imnul proletar?...

VALENTIN SILVESTRU

VÂNĂTOARE REUŞITĂ

Surprinzătoare întrucâtva, pentru cine-l urmăreşte, ca regizor, pe Bogdan Ulmu este montarea lui recentă de la Bârlad. Dând curs unui mai vechi proiect – transpus cândva şi într-o „aventură" bănăţeană –, el a ales să pună în scenă, la Teatrul „V. I. Popa", o comedie bulevardieră: **Domnul vânează** de Georges Feydeau. Să ne înţelegem, în cazul lui nu alegerea unui asemenea text poate să mire, ci modul, să zic, anti-Ulmu în care chisnovatul „luceferist" concepe acest spectacol.

Vervă crescătoare şi amuzament – dar nici o excentricitate; nici un exces de invenţie, vreau să zic. Gaguri în suită – însă fără voluptatea, mai mult sau mai puţin riscată, a „infidelităţii". Joc sprinţar de ambiguităţi – în duhul, recognoscibil, al vodevilistului francez. Imbroglio, un pic năuc, un pic trăsnit, răsturnări de situaţii, poante de efect, care nu bruschează şi nu trădează exigenţele, turnura genului.

Şi, totuşi, marca ingeniosului umorist se regăseşte, şi încă distinct, în reprezentaţia bârlădeană. Mizând cum se cuvine pe echivocuri, fără nici cea mai mică tentă de vulgaritate, Bogdan Ulmu pune, pe alocuri, ritmurile să facă o tumbă în câte un contratimp, răstoarnă, ici şi colo, sensul flagrant în contrasens, cochetând inspirat cu absurdul. Un absurd de grotesc reflex ionescian.

Şi-a alcătuit o echipă care a răspuns prompt şi cu destulă aplicaţie alertelor mişcări de baghetă, într-un cadru scenografic (imaginat tot de regizor) numai bun ca să susţină ritmica, de la allegro până la accelerando (ilustraţia muzicală este semnată de ieşeanul Gh. Şfaiţer). Depăşind inhibiţia unui prim sfert de oră, când tonul ceva mai scăzut risca să imprime o notă de artificiozitate, septetul – sau, mă rog, octetul – actoricesc şi-a dat drumul, cum se spune, punând mult suflet în „joaca" asta mai pretenţioasă decât s-ar crede: Lily Popa-Alexiu, cu sclipirile vii ale unui temperament dramatic profund (intuiesc în ea o excelentă actriţă de dramă), Constantin Petrican, economicos dar substanţial, cu instinctul lui scenic de meşter de precizie, Marcel Anghel, relevând o robustă, hazoasă disponibilitate (dar care ar mai suporta unele modulaţii) pentru comicul enorm, Virgil Leahu, a cărui gestică aproape graţioasă sugerează, paradoxal, o marionetă pândită de dezarticulare, Tudor Smoleanu, siluetând impetuos, cu multă poftă de joc, un boblete capabil de parşive şiretenii, Eudoxia Volbea, a cărei rostire inteligentă necesită mai multă energie şi culoare, Florin Predună, a cărui (primă) apariţie are şi măsură şi justeţe, fiind benefic scutită de narcisism păgubitor. Tânăra Petronela Dimofte şi Corneliu Şoltuz, regizorul tehnic, se achită curat de rolurile lor, ce-i drept, mai mititele.

În sumă, un spectacol în care, fără a purcede la... vânătoare de efecte, Bogdan Ulmu a nimerit, cred, exact resortul fin ce declanşează mecanismul unei comedii de al cărei succes de public nu mă îndoiesc. ■

UN „REMAKE"

Sunt, iată, douăzeci de ani de când, la Naţionalul din Iaşi, s-a jucat dramatizarea lui Constantin Paiu după povestea lui Ion Creangă „Dănilă Prepeleac". Nu mai eram, din păcate, la vârsta copilăriei, aşa că nu m-am dus s-o văd, cu toate că (şi) pe vremea aceea se întâmpla rar ca o premieră să-mi scape. Mi-am cumpărat, în schimb, discul imprimat la Electrecord. L-am ascultat cu plăcere, distribuţia de atunci – şi aceea de la Radio, şi aceea de pe scenă – incluzând interpreţi care, dacă ar fi ajuns la vreun teatru din Capitală, şi-ar fi câştigat, nu mă îndoiesc, o rapidă celebritate. Ştefan Dăncinescu, ce actor! Sau George Macovei... Era de-ajuns să păşească în lumina rampei şi să caşte, a mirare, ochii lui rotunzi, albaştri, că sala se şi zguduia de râs. Şi alţii, şi alţii, care poate vor figura vreodată în mai ştiu eu ce Lexicon...

E o dramatizare cu adevărat izbutită textul gospodărit de Constantin Paiu, dacă e să ne gândim fie şi numai la dificultatea adaptării pentru scenă a poveştilor, de un secret rafinament, ale lui Ion Creangă. Trebuie păstrată cumpăna între rostirea frustă, şugubeaţă a humuleşteanului şi subtilităţile, nu lipsite de capcane, ale unor tâlcuri emise cu şartul acela nepereche. Moldovean hâtru şi priceput, adaptatorul a găsit, cu un instinct sigur, dreapta măsură. Povestea, curgând pe un limpede făgaş, împleteşte cum se cuvine fineţea şi robusteţea, hazul copios şi împunsătura de maliţie.

Regizorul, nu altul decât George Macovei, s-a angajat în acest „remake" cu mult elan şi voioşie. Fără complicaţii inutile, fără artificii sau alte sofisticării, a realizat un spectacol curat, agreabil, destul de bine ritmat (nu i-ar strica, totuşi, pe alocuri, câte o iuţire), cu o jucăuşă spontaneitate ce câştigă numaidecât adeziunea micilor spectatori.

Şi erau, slavă Domnului, destui! Adică, ce zic eu destui... Sala era plină ochi. Mărturisesc, m-am cam temut de şuşoteli, de frăsuială şi alte manifestări ale preaplinului de energie. Da' de unde! Reacţia, încă de la primele secvenţe, a fost îmbucurătoare. Linişte în timpul schimbului de replici, râsete la câte o năzdrăvănie ori un giumbuşluc, bătăi sacadate din palme la sfârşitul, inundat de muzică, al fiecărei scene. Zgâmboii urmăreau atent ce se întâmplă, dar se şi înveseleau văzând la ce şir de pocinoage poate duce naivitatea lui Dănilă, care se poartă ca un haplea, ca un tântălău, pentru ca, dintr-o dată, lepădându-se de candori, să se preschimbe într-un mintos mai iscusit în şiretenii decât – cruciuliţă de aur! – decât michiduţă.

Actorii au jucat cu acel aplomb ce presupune un amestec de naturaleţe şi de disimulată complicitate cu puştimea. Tânărul Paul Sabolevski e mai simpatic în Dănilă-cel-isteţ decât în ipostaza ingenuă a personajului, unde încă mai are de plasat nişte accente care să-l mântuie de o anume linearitate. Liviu Smîntînică, meseriaş versat, în soiul celor ce ştiu să şuguiască fără grimase şi fără gesturi de prisos, face pereche cu Doina Iarcuczewicz, o actriţă impetuoasă, trepidând parcă în aşteptarea unui rol în care să-şi investească energia interpretativă; o întrebare, totuşi: pentru Anisia, paşii de colo-colo nu sunt oare prea dansanţi? Gigi Şfaiţer, cu lentori ce filtrează mirarea şi apoi dumerirea unui opincar bucuros de chilipiruri, Cristian Gheorghiu, vorbind cu voinicie şi, ai spune, amuzându-se de propriile rostiri, Nicolae Poghirc, cu fizionomia-i aparte şi o certă aptitudine pentru compoziţie, sunt partenerii de „afacere" ai păgubosului Dănilă Prepeleac.

Fiind, cum povesteam, unul din actorii copilăriei mele (în **Nota zero la purtare** şi în destule altele), pe George Macovei mi-a făcut plăcere să-l revăd. Cu savuroase inflexiuni ale vocii şi cu o vicleană bolboşare a căutăturii, el conturează un Jupân Marcu zgârciob şi uns cu toate alifiile. O revelaţie este Vasilica Oncioaia, în Codârlic cel isteţ, dar păcălit şi înfrânt de poznatecul Dănilă în fel şi chip. Tânăra interpretă, cu glasul crud încă, are şarm (nu pentru că aduce cu Ioana Pavelescu) şi o expresivă plastică a trupului zvelt şi sprinteior. O certăreaţă dar, în fond, cumsecade Smaranda schiţează, gesticulând oarecum stereotip, Alina Sîrbu. Iulia Deloiu, în vioiul Vasilică, şi Cristian Apetroaie, în vioristul Păşpâlică, întregesc distribuţia acestei montări, a cărei scenografie, sugerând un colorat desen de manual şcolar sau de carte cu poveşti, este semnată de Laura Mancaş. După cum l-am văzut la premieră, nu-i exclus ca spectacolul Teatrului „Luceafărul" din Iaşi să facă o serie lungă, ceea ce, se înţelege, îi şi doresc.

Fi, de grăit aş mai grăi, dar mi-e că m-am cam întins la vorbă. Gata, încheiu! Şi am încălecat pe-o şa, şi am scris cronica aşa...

FLORIN FAIFER

IERTARE(A), DOAMNELOR!

În stagiunea 1968–1969, când vedea lumina rampei în capitală, la Teatrul Mic (după o primă montare la Arad, în regia lui Dan Alecsandrescu), piesa lui Ion Băieşu **Iertarea** (Premiul Uniunii Scriitorilor), în viziunea lui Ion Cojar, stârnea o vie polemică. Acest spectacol, controversat la vremea lui, s-a păstrat înregistrat pe bandă magnetică şi îşi dovedeşte importanţa în timp, depunând mărturie despre o anume perioadă din istoria teatrului românesc. Realizată sub directoratul „tiranic" (încă se mai putea cocheta cu astfel de termeni!) al excelentului profesionist Radu Penciulescu, om de teatru „cu program", montarea păstrează ceva din stilul de mare eleganţă şi substanţă al repertoriului acelor ani (**Richard II, Jocul ielelor, Tango, Îngrijitorul, Iona**), în care Crin Teodorescu, de exemplu, menţinea vie flacăra „reteatralizării" nu doar pe scenă, ci şi în scris, evocându-l pe Ion Sava cu a sa „remagicizare teatrală", ce viza crearea „misterului social modern" – sursă de catharsis actual, operaţional şi în ceea ce priveşte dramaturgia originală. În aceasta constă celălalt aspect al valorii acestei reprezentaţii, revăzută după 25 de ani: readucerea în discuţie a responsabilităţii regizorilor faţă de montările-princeps, care lansează textele autorilor autohtoni – spectacole în care merită investit cel puţin tot atâta talent şi imaginaţie, dacă nu mai mult decât în textele clasice.

Dramatizare a nuvelei „Acceleratorul", **Iertarea** face parte din categoria scrierilor în registru grav ale comediografului Ion Băieşu, reprezentând o „bizarerie tragi-comică pe un pretext socio-istoric", de fapt un subterfugiu inspirat pentru o extrem de interesantă alegorie a sistemului comunist însuşi. Concentrarea pe un conflict cvasi-intim permite radiografierea unei doctrine de strategie politică universală, uzând de două antinomice tipuri de reacţii umane: agresiunea, imixtiunea în viaţa personală şi, respectiv, recluziunea, însingurarea, o deliberată „ieşire din joc". Departe de a ipostazia doar „un caz particular" (lucru confirmat şi de mersul istoriei!), trama circumscrie în termenii unui tensionat conflict complexa problemă a culpabilităţii unui regim politic opresiv, exercitat sub stindardul unor sloganuri umanitare, contrazise însă de practica socială.

Protagonistul, confruntat la o vârstă fragedă cu o dublă aberaţie – denunţat de către o colegă şi respins de logodnică –, face efortul să se reechilibreze psihic, nu reuşeşte şi se autoclaustrează, aventurându-se într-o experienţă pe cont propriu, amăgindu-se cu o descoperire fabuloasă – „acceleratorul" –, posibilitate iluzorie de autoreglare a dimensiunii temporale a existenţei. O abstragere din real, un refuz al convenţiei sociale compromise, care aminteşte de eroii lui Camus. Este momentul declanşării intrigii: cea care i-a deturnat personajului traiectoria vieţii reapare erijându-se în binefăcător absolut, ce diriguieşte destinele fiinţelor docile şi standardizate cărora li se interzice orice manifestare de libertate spirituală. Ea are sub protecţie şi un soţ atins (nu întâmplător!) de cecitate, ajuns să-i cerşească tutela.

Prin **reductio ad absurdum**, ecuaţia dramaturgică pune în mişcare mecanismul complicat al mistificării, de care Băieşu s-a arătat preocupat în mod constant, fie că s-a lansat „în căutarea sensului pierdut", printre „escrocii în aer liber" ori sub biciul „dresoarei de fantome". Prin aportul scenografei Adriana Leonescu, montarea lui Ion Cojar a dat contur atmosferei rarefiate în care se înfruntă cele două modalităţi existenţiale ireconciliabile. Primul tablou – o bancă într-un decor deschis tuturor posibilităţilor de intersectare a indivizilor ce gravitează într-un mediu social alienant. Apoi restrângerea la perimetrul intimităţii unui cămin, jalonat pe cât de strict, pe atât de arbitrar.

În termenii acestei stilizări globale, evoluţia interpreţilor este convertită la un desen esenţializat ce reliefează profilul himeric al tandemului protagonist-antagonistă, în contrast cu al celorlalţi indivizi aleşi să-i secondeze: Vecinul medic (Constantin Dinescu), percepând lucrurile doar la modul concret, sfera sensurilor figurate fiindu-i inaccesibilă, iubita ingrată (Elena Pop), ilustrând mediocritatea opacă, banalitatea derizorie a masei uniformizate afectiv.

Într-o exemplară transpunere TV, cadrele elastice se dilată ori contractă pentru a fixa în prim-plan atitudini, gesturi, expresii. În vedetă, Leopoldina Bălănuţă, siluetă hieratică, dar de o vitalitate agasantă, cu ton de tragediană a unei cauze pierdute, animată de o îndârjire patologică rece, de un negativism funciar, şi Dumitru Furdui, tarat, înfrânt înainte de a începe lupta, refugiat într-o metafizică vidată de orice element ce i-ar putea reaminti de societatea oamenilor care i-au trădat încrederea inocentă. Acea fugă finală din calea lupilor nu este altceva decât expresia disperării şi totodată invocarea metaforică a adevărului unui străvechi dicton: „homo homini lupus est".

În ordinea suspansului de tip policier din debutul piesei, când ambiguitatea identităţilor incită curiozitatea la maximum, personajul soţului ce-şi urmăreşte cu tenacitate consoarta care l-a abandonat pentru moment este prezentat chiar cu „recuzita" adecvată genului – barbă, ochelari negri, impermeabil – de către Mihai Dogaru, un actor al inchietudinilor prin excelenţă.

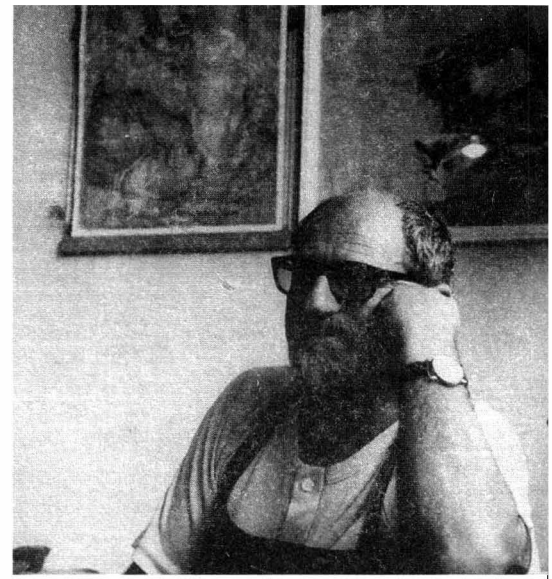
Actriţă cu aură mitică, acoperind un registru amplu de la vârsta ingenuă la cea matusalemică, Eugenia Popovici are o apariţie emblematică, întrupând memorabil singurătatea ambulantă căreia i se refuză dialogul, în ciuda faptului că ea este avidă de comunicare.

De neiertat este eroarea comisă de către redacţia de teatru TV care a programat acest spectacol la o oră ingrată, pe programul doi, fără nici un fel de prezentare, şi care a confundat-o pe Eugenia Popovici cu mai tânăra sa colegă întru eternitate, Silvia Popovici...

IRINA COROIU

Dumitru Furdui şi Leopoldina Bălănuţă în Iertarea **de Ion Băieşu la Teatrul Mic (regia: Ion Cojar – 1969)**

ION SĂLIȘTEANU: „Fiecare detaliu are importanță“



❑ Ați vorbit, în una dintre prelegerile susținute recent la Radio, despre privirea care mângâie, despre cea care binecuvântează, despre o alta, care este a indiferenței. În teatru, privirea poate separa, identifica și unifica semnalele emise de pe scenă, poate recompune un univers vizual alcătuit doar din sugestii. Ce alte calități are privirea, în spațiul teatrului?

■ Relațiile puse deja în valoare se referă la privirea care absoarbe, care stimulează dialogul cu fenomenul scenic și „colaborează“ cu el pe o bază afectivă, psihică. În fața unei săli goale, nimic nu angajează explicitarea energiilor spectacolului, conținute de semnul teatral, de imaginea plurală, complexă a reprezentației.

❑ Se poate vorbi despre un exercițiu al privirii, despre o receptare nuanțată care se convertește în stil?

■ Ca pictor, mă gândesc chiar la un aspect mai special: teatrul se referă la dimensiunea privirii, la tâlcurile ei. Imaginea teatrală are forță integratoare, iar plastica lucrează în toate compartimentele, nu e doar fondul reprezentației. Există o dinamică a dozărilor, a gesturilor, a întretăierilor de sensuri, a ritmurilor rostirii, un dialog al figurărilor scenice. Informațiile esențiale țin de văz și nimic nu există, în plan vizual, fără importanță sau pregnanță. Uneori un spectacol pare nefinisat și incomodează receptorul – deși are idei frumoase și este interpretat bine – pentru că este grevat, asfixiat de accidente vizuale, de necoordonări plastice, de stridențe. Spectacolul de teatru e amplificat sau poate fi dominat de componenta vizuală, în armonie cu sensul acțiunii dramatice. Nu cred că e explorată destul vizualizarea elementelor de exprimare multiplă. Fiecare detaliu are importanță dacă ne obișnuim să citim în amănunte sensurile mai adânci. Spectacolul englezesc de teatru are o atitudine atât de cuviincioasă, atât de ascuțită în legătură cu tratarea atmosferei, cu ambianța care unește lucrurile cele mai disparate într-un flux convingător al adevărurilor! Pare, câteodată, un tradiționalism ușor lustruit, un conservatorism al viziunii, dar acest lucru încarcă de sens și înnobilează reprezentația teatrală.

Uneori, din sete de noutate, au fost aruncate peste bord lucrurile care conțineau detaliul cu semnificație, nuanțele ce personalizau imaginea și care îi ajutau pe spectatori să vadă că lumea e extrem de bogată, neplictisitoare, că teatrul, la fel ca și pictura, e un exercițiu al integralității.

❑ Și un mod de a amplifica percepția realului.

■ Sub presiunea schimbărilor, comportamentele individuale s-au modificat. Nostalgiile, raportul cu trecutul iau felurite chipuri. Metamorfozele oamenilor, acomodarea cu moda sau refuzul de a se adapta unei imagini-standard fac parte din spectacolul unei lumi-vitrină, cu oferte vizuale în avalanșă. Atitudinea estetică și comportamentală diversă desemnează strada ca unul dintre spectacolele cele mai vii, o reprezentare a spiritului libertății. Teatrul are în plus credința, intenția de a investi în aparențe esența simbolică a gândirii umane. Fiecare gest este valorizat. Până și modul în care actorii stau cu fața sau cu spatele, cât se vede și cât se descoperă, cât de rafinată e această „decoltare“ a lucrurilor care se așază vizual peste un ritm al compoziției teatrale – toate acestea țin de organizarea și de echilibrul detaliilor de regie, care dau relief chiar și unei situații dramatice binecunoscute. Intrarea în discretele, în subtilele nuanțări ține de văz, de capacitatea de lectură pe exemplele pe care natura le pune la dispoziție iar teatrul le spiritualizează, oferindu-le ca imagine simbolică.

❑ Care este șansa supraviețuirii adevărurilor într-o lume de disimulări și aparențe, cum este cea a scenei?

■ Fantezia filtrează realul și atingerea de ficțiune e uneori mai zguduitoare, mai revelatoare decât o experiență personală. Adevărul nu se mai strecoară neobservat. Arta, prelungitoare a existenței morale și ocrotitoare a viului, răscumpără memoria, reașezând cu blândețe omul în limitele calme ale existenței, într-o aproape uitată armonie cu el însuși. Întâmplările scenice limpezitoare, decisive pentru echilibrul interior al artei și al omului, trebuie realizate cu mijloace minime, cu simplitate, însă menținând mereu, cu forță imaginativă, tensiunea descoperirii adevărurilor. Arta începe din punctul în care a dispărut orice orgoliu, orice gând impur sau interesul de orice fel, orice vanitoasă conștiință a competenței, acolo unde nimic nu mai poate fi plătit sau deturnat, acolo unde voința, experiența, energia, întreaga ființă se transformă într-un halou de iubire atotcuprinzătoare. Este punctul în care arta devine cea mai adevărată dintre științe, cea mai „exactă“, prin modul în care atinge spiritul și destinul omenesc.

Atât timp cât arta există, spațiul dintre oameni e încă plin de substanță și tâlc.

❑ Există o permanentă tentație a reinventării imaginii teatrale. Ce relație se poate stabili între imagine și memorie în spațiul teatrului?

■ Nu cred că natura ființei omenești și natura artei, care urmărește toate finele meandrări ale spiritului uman, se pot teme de pierdere de substanță. Există un reflex al reinventării, al conservării forței de a surprinde receptorul și de a-l deschide astfel spre cunoaștere. Lucrurile noi sunt cel mai adesea întâmplări uitate. Modul în care știm să ne regăsim, în ciuda deformărilor, a omisiunilor, a pierderilor de specificitate de la epocă la epocă, demonstrează vocația comunicării într-un sistem atât de complex al mesajelor, cum este teatrul. Iar comunicarea are loc fără repetiții ori redundanțe. Altfel nu s-ar putea concepe inepuizabila dimensiune a unui mare autor. Caragiale, pe care-l știm replică după replică, poate fi pus în temă sub nenumărate laitmotivuri – pretext care-l acomodează unei viziuni regizorale noi. Există dominante spirituale eterne care trebuie „retranscrise“ în funcție de tipul de sensibilitate, de comportament, de relaționările sociale. Putem folosi desuetul – în bizareria lui sau în nostalgia care-l însoțește ca pe o invenție nouă. Aducerile-aminte apar deseori în chip spontan, inconștient, într-o evocare ciudată, adevărat spectacol al memoriei. Temele fundamentale ale existenței sunt limitate ca număr și problematică și ele supraviețuiesc sustrăgându-se repetării la nesfârșit în aceleași forme. O replică poate fi rostită de mii de ori, însă imaginea care o dublează, intonația nuanțează reflexul ei simbolic. Dimensiunea aceasta a privirii cuprinzătoare, a privirii cu arcuri asociative, cultural și imagistic extrem de bogate, e o formă de lectură care nu are cum să epuizeze vechea temă a ființei omenești.

ADINA BARDAȘ

Cu Titus și Iona printre singaporezi

Pe itinerariile sale planetare, Teatrul Național din Craiova, cel mai călătorit din întreaga noastră istorie, și-a adăugat încă o escală, în primăvara lui 1995: Singapore.

Turneul în această țară fierbinte s-a efectuat în cadrul unei convenții culturale interstatale. Poetul, dramaturgul, romancierul, pictorul Marin Sorescu a deschis o expoziție de artă plastică în orașul asiatic și a oferit o seară de poezie, tradusă în chineză (una dintre limbile oficiale ale acelei țări) de către un intelectual care, în unele privințe, îi seamănă: poetul, eseistul, pictorul, sculptorul, dramaturgul Tan Hsie, considerat de compatrioții săi o glorie națională. A sprijinit acțiunea (și întocmirea versiunii chineze a florilegiului poetic sorescian) Constantin Lupeanu, reputat sinolog, reprezentantul nostru diplomatic în partea locului, artizan, totodată, al convenției amintite.

Căci, cu puțină vreme înainte de acest moment românesc, reflectat și comentat pe larg în ziare, reviste, la televiziune (hebdomadarul literar „Poezia Strâmtorii" – e vorba de strâmtoarea Malacca, dintre Oceanul Indian și Oceanul Pacific, numită astfel după peninsula la capătul căreia se află și orașul-stat – consacrându-i aproape un număr întreg), ne-a vizitat țara trupa Teatrului Chinezesc „Cercul", ce a dat la Craiova câteva spectacole cu producții tipice din repertoriul său tradițional. Foarte bucuroși de felul în care au fost primiți și dornici să-i vadă pe români și în țara lor, artiștii, oficialitățile de acolo și forurile de relații ale Ministerului nostru de Cultură și ale celui de Externe, au pregătit – mereu cu sprijinul diplomaților noștri din ținutul asiatic, foarte laborioși și vrednici – o săptămână culturală românească.

Ea s-a constituit dintr-o serată poetică, un șir de întâlniri cu scriitori și artiști singaporezi, expozee ale oaspeților români, privind literatura, teatrul, mișcarea ideilor, colocvii cu reprezentanți ai mass-media. Directorul Naționalului, Emil Boroghină, și actori de seamă ai trupei au vorbit despre preocupările, repertoriul, traseele turneelor, festivalul internațional Shakespeare de la Craiova. Cei o sută de oaspeți prezenți la serata literară au ascultat (citit) expozeul poetului și criticului Ion Cocora, considerațiile lui Constantin Lupeanu și aprecierile lui Tan Hsie, care a prezentat culegerea de poeme a lui Marin Sorescu, elegant tipărită, având pe copertă o gingașă pictură semnată de traducător. Mi s-a făcut invitația de a vorbi publicului, în sala Teatrului „Victoria", despre dramaturgia, arta spectacolului, mișcarea teatrală din țara noastră.

N-am fost participanți la primele două zile ale săptămânii culturale din cauza unui incident. Drumul spre Singapore, parcurs pe calea aerului, presupune schimbarea avionului la Bangkok. Directorul trupei craiovene a solicitat un sprijin suplimentar Ministerului nostru de Externe pentru ca transferul să se facă în condiții optime, cu ajutorul ambasadei române din capitala Thailandei. Ambasada a informat însă, alarmată (dar tardiv și defectuos, iar mai târziu s-a văzut că și inexact), că e imposibil a se obține locuri pe ruta Bangkok – Singapore în ziua stabilită. Ministerul de Externe n-a înștiințat, cum ar fi fost firesc, pe cei în cauză, ci a trimis o notă telefonică, surprinzătoare prin laconismul ei imperativ și insultător, aeroportului Otopeni (cu două ore înainte de plecare): „Trupa de la Craiova nu se îmbarcă". S-au purtat convorbiri telefonice infructuoase cu toate oficialitățile posibile, până la ora plecării avionului. A rezultat, în chip uimitor, că ivirea unei disfuncționalități aberante în angrenajul zborurilor de mare distanță, un deserviciu făcut pasagerilor – din ignoranță, din tembelism sau dintr-o simplă eroare – **nu poate fi rezolvat**, după șapte seara, **de nimeni**, deși s-a ajuns până la cabinetul primului ministru și la cel al președintelui țării.

Cu toată amabilitatea comandantului adjunct al aeroportului (care nu avea în responsabilitatea sa problema, ea, problema, era de competența agenției aviatice), trupa a fost nevoită să se întoarcă, noaptea, la Craiova, directorul urmând să rămână la București a doua zi pentru a povesti cum s-a pierdut un turneu de anvergură, cum s-a încălcat o convenție internațională și cum rămân zecile de milioane cheltuite de statul român și de statul singaporez, ce au susținut și material inițiativa. Ca să nu mai vorbim de pagubele gazdelor, ce vânduseră bilete la spectacole, acontaseră camerele de hotel, cheltuiseră sume importante pentru afișe, publicitate, caiete-program.

A doua zi, făcând noi o vizită la Agenția internațională TAROM, am aflat că mai există un avion spre Bangkok miercuri seara. Cu ajutorul, de o gentilețe și de o eficacitate exemplară al unei funcționare a Agenției – o numesc: Irina Mihuț –, problema **s-a rezolvat**.

Am ajuns, deci, la Singapore joi noaptea. Localnicii, gazdele, nu-și pierduseră entuziasmul cu care ne așteptaseră și cu două nopți înainte; ne-au făcut o manifestație fierbinte în incinta aerogării – flori, urale, eșarfe cu inscripții amicale, efuziuni lirice –, dar timp de două zile totul se desfășurase fără noi. Și fusese un program bogat...

Din fericire, primul spectacol românesc era prevăzut pentru vineri. Am admirat deci, din nou, ca și în atâtea alte locuri de pe glob, prezența de spirit a artiștilor și tehnicienilor. Modul disciplinat și serios cu care s-a pornit, de îndată, la studierea și rezolvarea problemelor tehnice pe scena necunoscută: amenajarea trapei, computerizarea luminilor, stabilirea câtorva parametri noi în ce privește mișcarea de grup și multe altele care ba se potriveau, ba nu se potriveau cu montarea de-acasă. Apoi, învingerea decalajului orar – cinci ore diferență față de ceasornicul oltean –, ceea ce, pentru efortul fizic și mental al actorilor, nu e un lucru chiar neînsemnat. Și, evident, dificultățile legate de colaborarea cu personalul locului, prin translator de limbă engleză, aceia având alte sisteme de lucru, alte condiții sindicale de prestare a muncii de scenă, uneori și o altă înțelegere a necesităților de modificare a datelor existente în spațiul scenic dat.

S-a găsit, iute, o soluție bună pentru informarea publicului, un sinopsis detaliat – în engleză (și ea limbă oficială) – al subiectului, distribuit gratuit spectatorilor și un ecran, pe o latură a scenei, cu traducerea majorității replicilor, într-o rezumare, o succesiune și un ritm care să nu stingherească **privirea** a ceea ce se petrece pe scenă.

Titus Andronicus s-a desfășurat, în toată luxurianta sa imagistică, pe scena Teatrului „Victoria", intact, proaspăt, ca la premieră. Sala era plină, publicul foarte bun, atent, sensibil și – după cum s-a putut observa – surprins, uimit, încântat pe măsură ce i se ofereau mereu alte rezolvări artistice de către regizorul Silviu Purcărete, scenografa Ștefania Cenean, protagonistul Ștefan Iordache, virtuozii componenți ai trupei. **A înțeles**, acest public străin, tragedia shakespeariană, a admirat-o

Scenă din spectacolul Primul împărat al Teatrului Chinezesc „Cercul"

Ansamblu de dans din Singapore

și, la final de act, precum și la sfârșit, i-a ovaționat, în picioare, pe interpreți.

Se învederează, din nou, însușirea de limbaj universal a teatrului. Imaginile sale – când sunt, ca aici, strălucitoare, dense –, simbolurile cu care operează sunt capabile să sensibilizeze straturi ale conștiinței și să reverbereze sensuri universale, ca și muzica. Cum altfel ne-am putea explica succesul triumfal al operelor scenice pe care le prezintă, de cinci ani încoace, în multe țări, la mari festivaluri internaționale, Teatrul Național din Craiova? Am observat că la Melbourne, la São-Paulo sau la Singapore (probabil și în alte părți) se aplaudă **aceleași** scene. Iar când discuți cu spectatorii (și am făcut-o, deseori, împreună cu directorul tehnic al teatrului, Ilarian Ștefănescu, cel ce filmează, cu o cameră video, tot ceea ce se întâmplă în turnee, luând interviuri), vezi că ei subliniază cam aceleași episoade care i-au pasionat, relevă cam aceleași fineți de compoziție, se arată interesați de aceleași metafore; au chiar unele judecăți globale asemănătoare.

Cazul **Iona** era, aici, inedit. Extraordinara monodramă ontologică a lui Marin Sorescu era arătată pentru prima oară de către o trupă românească unui public străin. Am prefațat spectacolul cu o explicare a piesei, a sursei biblice, iar pe ecranul de lângă scenă au apărut inserturi, în timpul reprezentației. Publicul l-a elogiat emoționant pe Ilie Gheorghe, actorul unic, care a jucat la înaltă tensiune, cu vibrație și profunzime.

Printre cei ce au rămas multă vreme după căderea cortinei, în hol, ca să discute cu noi și să-l aștepte pe artist, pentru a-l felicita, dl. Leony Weng Kam, redactor al suplimentului cultural săptămânal „Life", mi-a spus că atât piesa cât și interpretul l-au captivat și că lucrarea ar merita să fie tradusă și cunoscută în spațiul anglo-saxon. Dl. Leslie Wong, directorul Teatrului „Cercul", interesat de dramaturgia lui Sorescu, a citit, în ediția londoneză, **Răceala** și intenționează s-o pună în scenă. Teo Lay Cheng, cronicară a postului central de radio, Pamela Pilapil, producătoare la televiziune, ne-au cerut detalii privitoare la biografia actorului și au formulat aprecieri foarte călduroase privitoare la energia și subtilitatea travaliului său scenic. Dl. Leen Kim Swee, director general al Consiliului Național al Artelor (cu rang de ministru adjunct al Ministerului Artelor și Informațiilor) a ținut să ne vorbească în mod special despre **Iona**: „Deși limba era împotrivă, am fost uluit de performanța actorului, de intensitatea cu care s-a dăruit rolului. Spectacolul mi-a făcut o mare plăcere. Cu aceeași plăcere am citit, de altfel, și cartea marelui poet care a Marin Sorescu, în excelenta traducere a concetățeanului nostru stimat, Tan Hsie".

Singapore nu dispune de o rețea teatrală de stat și are un număr relativ mic de clădiri propice reprezentărilor. Se acordă subvenții unor formații care se impun fie prin cercetări și experimente, fie prin cultivarea formelor dramatice, coregrafice, muzicale tradiționale. E proferată opera chineză „cantonistă" – adică aceea care s-a născut și s-a dezvoltat în orașele de pe țărmul sudic al Mării Chinei. În aprilie 1995 începea și Festivalul operei chinezo.

O vizită instructivă la un centru teatral experimental ne-a favorizat cunoașterea unui teatru-studio (în vârstă de zece ani) unde se învață muzică și artă dramatică. În sala de vreo optzeci de locuri se montează spectacole cu decor simplu, dar cu o vestimentație fastuoasă. Trupa, dând reprezentanții în engleză, întreprinde turnee în țări asiatice unde, mi s-a spus, e totdeauna bine primită. Directorul, tânăr, e autor, manager, regizor. Pretinde că există, totuși, o limbă singaporeză **vorbită** – „singlish", amestec de chineză și engleză – în care se străduiesc și actorii să-și rostească partiturile dramatice. Sunt preocupați de reevaluarea formelor revolute de teatru, dar într-o sinteză nouă, care ar aduna experiențele străvechi ale dramei engleze, operei chineze și teatrului malaesian de păpuși. E convins că poporul nu-și cunoaște prea bine istoria, dar există. În oraș, un muzeu foarte elocvent al acestei istorii; elocvent și explicit, arătându-ți, cu statui de ceară, obiecte, momente organizate scenografic, documente, tablouri, ce a însemnat pentru ei ieșirea de sub tutela colonială engleză, războiul cu ocupantul, vremelnic, japonez, dezvoltarea orașului – stat din 1965, când și-a proclamat independența totală (și de Malaezia).

Trupa folosește (prin rotație) cam cincizeci de actori într-un an. Sunt sponsorizați de Consiliul Artelor (într-o măsură) și de particulari. Dau cam cinci reprezentanții pe săptămână. Se joacă doar câte o piesă, până la epuizarea ei.

Ne-au oferit albume cu fotografii, pliante, afișe, prospecte. Își redactează letopisețul vieții lor de grup cu multă îngrijire.

Oraș ecuatorial, Singapore e potopit de vegetație. Domină clădirile foarte înalte. Tehnica de construcție e a zgârie-norilor, dar formele arhitecturale sunt fanteziste și oferă privirii excentricități surprinzătoare. „Casa de jad" are ferestre verzi. Un bloc cu patruzeci de etaje e cilindric. Altul pare a-și revărsa cele douăzeci de caturi spre stradă; seamănă cu o felie de tort răsturnată. Blocul de maximă altitudine al urbei (optzeci de etaje) se termină cu un acoperiș în stil japonez. Căsuțe mici cu ziduri rubinii și streșini de bronz, case englezești cu scăricică la intrare și pajiști în față; temple budiste chineze, având la colțuri dragoni cu ochi bulbucați și limbi de flacără; parcuri pentru copii, lacuri cu vaporașe de agrement, un teleferic ce te plimbă prin văzduhul urbei, un monorail care te poartă printre minunățiile insulei de odihnă Santosa, unde distracțiile ies ca din Cornul Abundenței. Gnomi de marmură, cu pântecuțuri proeminente, o floră exotică în mii de culori, carcase verzi și albastre, muzee, buticuri cu cele mai năstrușnice suveniruri și jucării te ademenesc aici fără a-ți da răgaz să te odihnești. Copiii par să stăpânească acest întins domeniu – una dintre cele cincizeci și nouă de insule din salba Marii Insule, pe care cei vechi, de la începutul veacului treisprezece, au clădit „Orașul Leilor". Singapore, azi poate cel mai mare port din lume, prosper, floribund, un ținut al civilizației urbane demn de admirat.

VALENTIN SILVESTRU

Găina ermetică şi cronica–bolovan „Pan Theodor Mundstock“ ● „Ne m'oublie pas“

Cronicile sosite înaintea spectacolului **Pan Theodor Mundstock** de Bruno Boëglin erau, fără excepţie, entuziaste: „Curajul exorbitant al unui ins obişnuit care va fi în curând deportat şi întâlnirea sa-revelaţie cu un copil... **spectacolul cel mai tulburător prezentat la ultimul festival de la Avignon**“. E adevărat că aceste cronici erau în număr de două, că apăruseră, amândouă, în ziarul local „Le Progrès“ din Lyon şi că erau scrise, iarăşi fără excepţie, de acelaşi domn „J.-Ph. Mestre“ – de bună seamă, un critic entuziast...

Până să citim şi cronicile propriu-zise, am văzut (vai) spectacolul. Adaptare pentru scenă a unui roman de Ladislav Fuks – „o revelaţie a literaturii cehe din anii '60“ –, **Pan Theodor Mundstock** este monologul (**foarte** interior) al unui evreu din Praga „destinat Holocaustului“ (cum ne atrage atenţia, cu delicateţe, acelaşi d. Mestre), un monolog care ocupă cam trei sferturi din acţiunea piesei pentru ca, în ultimul sfert de oră, să se transforme în dialog: **apare Copilul**, şi astfel are loc ceea ce entuziastele cronici au numit „întâlnirea-revelaţie“! Nu ştiu dacă din cauza revelării Dialogului abia după ce scaunele Teatrului Odeon (unde a avut loc unica reprezentaţie a spectacolului) fuseseră muncite din greu de posterioare neastâmpărate, iar altele (scaune) abandonate, piesa mi s-a părut plicticoasă; în fond, chiar dacă, statistic vorbind, se pot trage anumite concluzii asupra unui spectacol după gradul în care publicul s-a simţit bine în scaune, asemenea consideraţii sunt, să recunoaştem, frivole şi nu au ce căuta într-o publicaţie specializată... (Drept pentru care insist să **nu** se citească frazele de mai sus!) Luat în toată neutralitatea sa nudă şi nealterată, ca un spectacol care trebuie să trimită un mesaj spectatorului, **Pan Theodor Mundstock** a fost ceea ce s-ar putea numi un „experiment interesant“: câteva imagini cu adevărat originale, o bravură tehnică indiscutabilă plus... temeritatea de a arunca o găină pe scenă, fără a-i da indicaţii prea precise de joc. Precum găina (pardon: Găina), au mai existat în spectacol dulapuri care nu prea se deschideau (subtilitate regizorală?), tăceri care nu se mai închideau şi, atunci când aceste tăceri încetau şi actorul (totodată, autorul montării) îşi mormăia minimalele-i replici, un vacarm asurzitor al efectelor de sunet – a căror intensitate nu ştiu dacă trebuie pusă pe seama regizorului (acelaşi Bruno Boëglin) sau a bazei materiale a Teatrului Odeon...

Asta e tot. Sigur că, dacă vrem cu orice preţ să căutăm „conotaţii“, le vom găsi. În ce mă priveşte, am o singură nelămurire: de ce un asemenea experiment „avangardist“ (dacă termenul mai spune ceva astăzi...) trebuia să „emoţioneze“ – atunci când, cu zdrobitoare certitudine, nu a făcut decât să caşte guri: pentru că „era vorba despre“ Holocaust?! Dacă aşa stau lucrurile, atunci e un sofism la mijloc: eu cred că un spectacol cinstit emoţionează indiferent de subiect – că e vorba despre Holocaust sau despre Hollywood; necinstit este să prezinţi o montare monologic-minimalistă, în care efectele căutate sunt singurul lucru pe care-l poţi găsi în nebuloasa „Cauzei“, şi să pretinzi publicului să stoarcă lacrimi **pentru că e** (despre) **Holocaust**!... Iar critica (precum ubicuul domn Mestre) să cadă pe spate de „emoţie“... şi să jubileze ezoteric că a apărut un **„anti-Schindler“**! Căci, până la urmă, aici stă fondul problemei: în complexul unor autori ocoliţi de spectatori. În farafastâcurile „elitiste“ ce-ar vrea să-nchidă gurile căscate a somn cu obositul adagiu „Arta nu umple buzunarele“... Probabil că nu (întotdeauna); dar nici nu scoate publicul din sală cu frigiderul „conceptual“ de pe scenă. Este ceea ce ar trebui să intre, o dată pentru totdeauna, în capetele celor care le fac...

* * *

Din fericire a mai existat, graţie aceluiaşi Institut Francez din Bucureşti, un spectacol care a încălzit inimile cu aceeaşi intensitate cu care a lăsat imaginaţia să zburde: **Ne m'oublie pas**, al Companiei Philippe Genty. În faţa unei asemenea frumuseţi, a unui asemenea meşteşug deloc „sec“, deloc gratuit, nu poţi decât să-ncerci să-ţi aminteşti însăşi desfăşurarea lui – materialitatea magiei! Să chemi în minte, din amintire, un Vis ce nu se poate povesti!... Iată – am putea spune – un spectacol vădit „modern“, categoric de „avangardă“, ce reuşeşte să emoţioneze, aducând spectatorul la un asemenea grad de participare încât nu mai e nevoie de cuvânt... Căci în **Ne m'oublie pas** nu se rosteşte decât unul – un cuvânt, şi acela **în română**! –, strigăt care sfâşie pentru o clipă lumea îndepărtată a cărei vrajă se povesteşte **tocmai pentru a te disloca** mai bine: silabele acelea familiare capătă, în context, stranietatea unui vocabular străin (eventual oniric). Cum? am alunecat deja în Vis...?! Precum Alice în Ţara Minunilor. Întâlnind, în locul Iepurelui, Maimuţa – şi nişte ciudate făpturi masculine care seamănă cu Dl Omidă şi fac cu ochiul către Marlene Dietrich!...

Această nebunie – ce prezenta unele asemănări cu lumea coregrafului Josef Nadj – putea lesne aluneca, la rândul ei, într-un bârlog ezoteric-ermetic, în facilitatea unui teatru al „codurilor închise“, al încifrării voite, al incomunicării. „Teatru vizual“ – declarat şi asumat –, munca lui Philippe Genty este, dimpotrivă, tot ce poate fi mai direct şi mai penetrant, punând stăpânire pe sensibilitatea publicului şi ducându-l pe acesta, frumos şi subtil, într-o zonă a cărei radicalitate şi „abatere de la normă“ devine, până la urmă, **a lui**.

Poate că cel mai bun comentariu al unui spectacol atât de inteligent şi, tocmai de aceea, simplu este dat – la noi – de bâzâiala nemulţumită a „oamenilor de meserie“ imediat după terminarea lui: aceştia îţi vor explica, molfăindu-şi buzele umflate, că „nu e cine ştie ce“, că „e ceva rece“, că – de fapt – „aşa ceva e foarte uşor de făcut“...! Luaţi toate aceste voci acru-acide, agitaţi-le bine, apoi lăsaţi-le să explodeze procum şampania: nu veţi avea un cocktail-Molotov, e drept, ci un hibrid care s-ar putea numi „cronică-bolovan“; a se folosi cu încredere.

ALEX. LEO ŞERBAN

Un spectacol, trei coregrafe

Mă aşteptam ca, după o succesiune de spectacole precum **Posibile proiecţii**, **Viaţa, o călătorie** sau **Fereastra roz**, care şi-au avut succesul lor, Compania de dans contemporan „Contemp" să prezinte, de această dată, un spectacol unitar ca subiect, complet, închegat.

În premiera **Roata**, căutările coregrafelor Varvara Ştefănescu, Liliana Iorgulescu şi Adina Cezar au rămas între graniţele aceluiaşi gen: spectacolul-coupé, alcătuit din trei momente distincte, reunite sub un titlu generic.

Primul moment din spectacol, **Întâlniri ratate**, este semnat de tânăra coregrafă Varvara Ştefănescu, pe o foarte frumoasă muzică de jazz. Din păcate, aspiraţia ei spre vagi tendinţe intimiste şi feministe, materializată într-un desen coregrafic ambiguu, ne demonstrează că Varvara nu posedă încă o viziune complexă a spectacolului coregrafic.

Sarea pământului, creaţia Lilianei Iorgulescu pe muzică folclorică românească, ne este cunoscută de oarece timp. Recent încununată cu Premiul I la Festivalul-Concurs Internaţional de creaţie coregrafică de la Iaşi (ediţia a III-a), **Sarea...** a fost, probabil, readusă în scenă pentru a da gust întregului spectacol, căci este momentul cel mai bine conturat, estetic şi ca limbaj. Însă absenţa Lilianei Iorgulescu în calitate de interpretă face ca momentul să piardă în forţă şi tensiune.

Pe o stranie muzică a compozitorului Corneliu Cezar, momentul **Roata** al Adinei Cezar conţine un hieratism caligrafic, propriu coregrafei în ultima vreme. Simbolul umanist, al omului ca măsură a timpului (vezi „Canonul" lui Leonardo da Vinci), apare însă brusc şi insuficient justificat. Interesante sunt costumele create de Anda Pop, dar jocul dansatorilor cu acestea este uneori previzibil (ieşirea fetelor din pungile-crisalide).

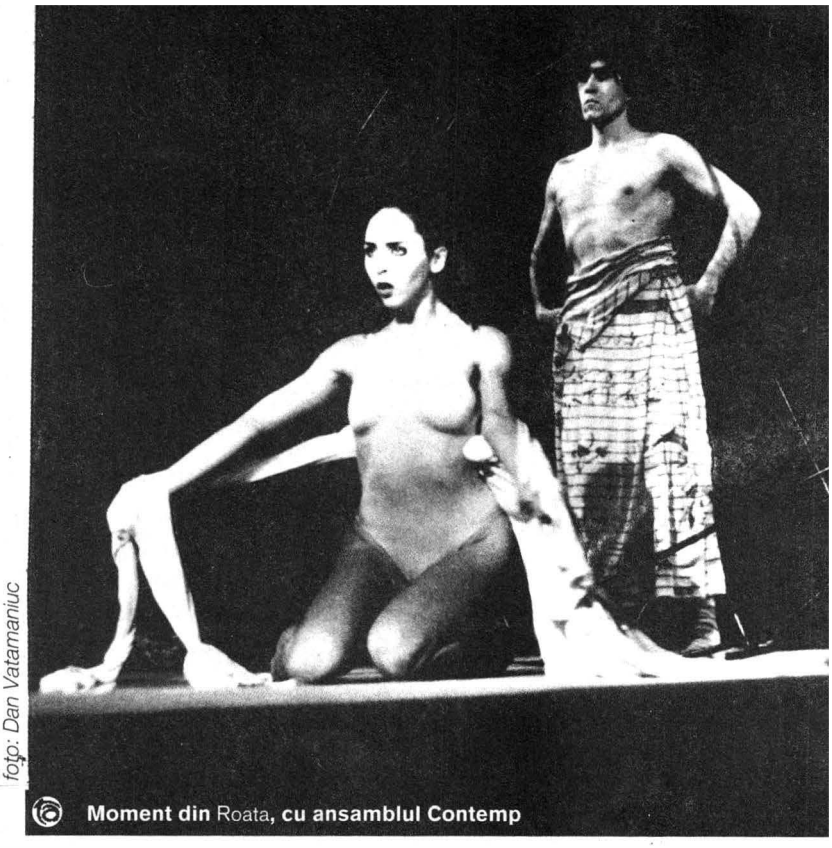


foto: Dan Vatamaniuc

Moment din Roata, cu ansamblul Contemp

Am avut ocazia să admir, încă o dată, talentul şi profesionalismul dansatorilor companiei „Contemp", inventivitatea lor în dezvoltarea unei teme de mişcare, prezenţele scenice agreabile. Ei se numesc: Simona Iliescu, Carmina Giurgiu, Alina Lazăr, Varvara Ştefănescu, Gabriel Spahiu, Mihai Baranga.

RĂZVAN MAZILU

ROMEO ŞI JULIETA FĂRĂ BALCON

Cred că cititorii sunt avertizaţi deja că aceste rânduri fac parte dintr-o tentativă de a defini dramaticul. Şi cum eseul, comentariul e mult mai drag sufletului meu, voi recurge doar la acesta. Dacă veţi încerca să încadraţi textul într-o specie oarecare a cronicii dramatice, nu veţi reuşi. După această scurtă pledoarie „pro causa sui", voi trece direct la „cestiune".

Piesa datează din 1595 şi a fost calificată de majoritatea comentatorilor „dramă romantică". Nu pot decât să nu fiu de acord. La o privire superficială, urmărind epiderma poveştii de dragoste şi finalul ei melodramatic, formula ar putea fi viabilă. Sunt însă câteva chestiuni de lămurit. De ce în 1596 Shakespeare scrie **Visul unei nopţi de vară**, în care episodul „teatrului în teatru" (vă reamintesc povestea lui Pyram şi Thisbeea) constituie un contrapunct parodic la finalul piesei din 1595? Una dintre posibilele explicaţii ar fi faptul că Shakespeare însuşi îşi dăduse seama de neajunsurile de care suferea **Romeo şi Julieta** sub raport tehnic. Sigur, clişee „romantice" **avant la lettre** există în tot teatrul shakespearian şi nu văd de ce din piesa noastră ar fi lipsit duelurile furate din piesele de capă şi spadă. Termenul-umbrelă „dramă romantică" mi se pare prea vag. Din punctul de vedere al legăturii cu tradiţia, piesa e tributară unor curente artistice anterioare: pe de o parte, întâlnim în ea imageria sonetelor shakespeariene (mai mult sau mai puţin petrarchizante), pe de altă parte putem descoperi preţiozitatea (pe care Molière o va simţi ridicolă) a stilului barocului englez, reprezentat de John Lily, creatorul euphuismului.

Goana personajelor după **concetto**, dogma cavalerească ce le orânduieşte viaţa, eforturile lui Capulet de a trece drept om de spirit, toate acestea vin dintr-o presiune a poeziei curtene. Nu întâmplător povestea de dragoste propriu-zisă este marcată textual de două poezii cu formă fixă: Romeo o întâlneşte pe Julieta într-un sonet şi se desparte de ea printr-o aubadă (o poezie a zorilor). Shakespeare era conştient de aceste defecte ale operei sale de tinereţe, de vreme ce Mercuţio constată la un moment dat că Romeo a ajuns ca o scrumbie şi „a căzut în doaga lui Petrarca". Sursa primă a acestei piese se găseşte în ideologia dragostei platonice („Symposion" şi „Phaidros"). S-a insistat destul de mult asupra dihotomiei dintre dragostea terestră şi aceea cerească prezentată în „Banchetul". Beatrice Bleonţ a intuit destul de bine această dihotomie, pentru că montarea ei conţine un puternic filon religios. Scena în care cei doi sunt uniţi sub umbra uriaşă a călugărului mi se pare lucrată în duh ortodox. Fra Lorenzo, pe lângă filosofia sa panteistă, e un purtător de cuvânt al Sfântului Augustin. El se îngrijeşte ca amorul terestru trecător să-şi aibă corespondent în amorul ceresc, tradus de teologul occidental prin dragostea de Dumnezeu. Cred că am putea defini **Romeo şi Julieta** folosind formula „dramă platonică". Zbuciumul sufletesc care îl cuprinde pe Romeo poate fi explicat utilizând metafora platonică a îndrăgostirii. Sufletul îndrăgostitului naşte un „val al dorului", care se transmite prin intermediul ochilor. În acel moment căldura înmoaie pielea în dreptul braţelor, şi din profunzimile sufletului înmuguresc aripile (îndrăgostitul este înaripat asemenea lui Eros). Dacă iubitul rămâne singur, uscăciunea sufletului împiedică aripile să crească, acestea se retrag în inimă, unde se zbat provocând chiar nebunia. Să revenim la piesă, la dimensiunea ei abisală. Simbolurile adânci sunt, toate, legate de moarte. Benvolio îl caracterizează pe Romeo apropape citându-l pe William Blake: „boboc de floare ros de un vierme negru". Acelaşi „vierme invizibil" îl devoră şi pe Hamlet. Paralela dintre cei doi eroi trebuie nuanţată. Platon ne spune că, în vechime, nebunia era considerată a veni de la zeu. Nebunia platonică (cea a lui Romeo) se datorează

Bibliografie facultativă

Scenă din Romeo și Julieta **de Shakespeare la TNB (regia: Beatrice Bleonț)**

faptului că, în momentul în care îndrăgostitul privește frumusețea terestră, își reamintește frumusețea arhetipală. Atunci îi cresc aripi, ar dori să zboare spre zei, dar e prins în lanțurile trupului și rămâne cu privirea ațintită spre cer. Pentru că nu îi mai pasă de lumea din jur, aceasta îl consideră nebun. Nebunia lui Hamlet e rece, calculată, rațională. Ea e provocată de prea intensa luciditate. Hamlet e primul intelectual modern, mai reușit decât „noocrații" lui Camil Petrescu. Povestea de dragoste poartă deci de la bun început semnul morții. În fiecare din noi există „viermele negru", așa cum în „Gorunul" lui Blaga trăiesc cele patru scânduri. Relația dintre Romeo și Julieta e o sublimare a acestui joc cu moartea.

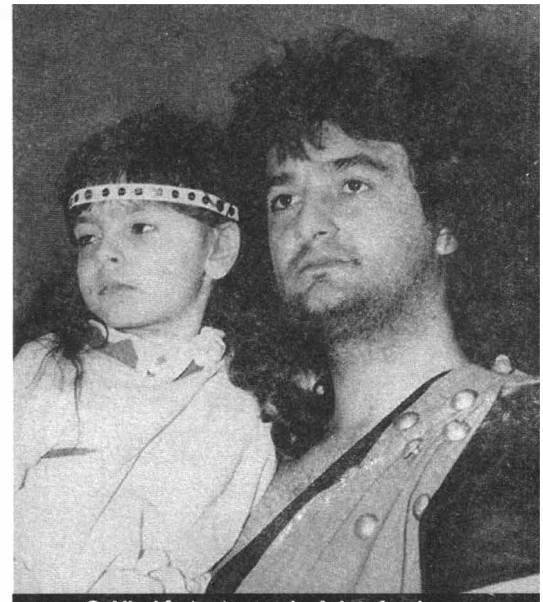
M-am luat cu vorba și am uitat să vă povestesc despre Verona montării lui Beatrice Bleonț. Totul ne amintește de Sicilia: muzica populară, fetele care spală rufe la râu, lupta cu cuțitele. La această ceartă între clanuri participă până și servitorii, și totul devine o farsă tragică. O singură inadvertență comite regizoarea: deschide piesa cu o procesiune catolică. Or, epoca elisabetană nu se prea dădea în vânt după această religie. Monologul lui Mercutio, în care acesta o descrie pe Mab, regina visătorilor (a doua etichetă a lui Romeo e „tânăr visător") nu poate fi trecut în umbră. Zâna e „micuță ca un vierme cuibărit în degetul unei slujnici somnoroase". Dimensiunile liliputane ne trimit cu gândul la „nunta goangelor" din „Călin". Dacă, în Anglia, cel mai mare poet romantic englez, Coleridge, s-a ocupat intens de opera lui Shakespeare, nici Eminescu n-a rămas mai prejos. În poezia postumă „Cărțile", Shakespeare, „prieten drag al sufletului meu", e maestrul care-l învață pe Eminescu meșteșugul visului romantic: „cu a ta zâmbire dulce, lină, clară/A lumii visuri eu ca flori le leg". Într-un alt manuscris, intitulat „Shakespeare și arta națională", putem citi: „flori sălbatice însă mirositoare, ca florile din cununa nebunului rege Lear. Oare amestecul ce pare fără înțeles a florilor sălbatice ce se strecor prin pletele bătrânului rege nu sunt metafora vie a creierilor săi în care imaginile se amestecau sălbatice și fără înțeles? Astfel sunt și florile sălbatice, cântecele populare". În piesa noastră, Mercutio e personajul cel mai apropiat de Regele Lear. El anină în creierul lumii florile sălbatice ale legendelor despre zâna Mab. Ultimul citat, extras dintr-o cronică eminesciană de teatru, e cel mai interesant. Eminescu crede că nu realismul reprezentării infirmităților și slăbiciunilor sufletești este menirea artei dramatice. „Între toate infirmitățile numai două nu jignesc spiritul dramatic dar numai prin liniștea ce o inspiră: orbia și nebunia. Amândouă le vedem reprezentate în tragediile celor vechi și în operele celui mai mare poet, în Regele Lear, în Hamlet a lui Shakespeare". „...orbia pentru a fi dramatică trebuie să fie liniștită. Un orb agitat de spaimă sau de patimi este un spectacol penibil. Tot astfel, numai nebunia reflexivă este într-adevăr dramatică. Nebunii lui Shakespeare sunt într-adevăr înțelepți. Cuprinși de o idee fixă exprimă în maxime paradoxale adevăruri vecinice dar aceste idei pe care omul le exprimă c-un fel de agitație, nebunul le spune liniștit, ca un ce cu totul firesc. Antiteză la cel dintâiul este: seninul ochilor minții și întunericul ochilor trupului, antiteza la cel de-al doilea: sunt maximele de înțelept în gură de nebun, dar aceste antiteze nu se luptă ci se împreună în liniște." Acest citat atrage atenția actorului George Călin și regizoarei Beatrice Bleonț că nebunii agitați nu pot avea forță dramatică. Rolul Romeo, prin complexitatea sa, cere un actor aflat la apogeul carierei, dar cu fizicul unui adolescent. Din nou o antiteză greu de împăcat.

Smucitul piesei e Mercuțio (Claudiu Bleonț). Moartea lui întrerupe posibilitatea reconcilierii. „Viermele negru" care îl căuta pe Romeo îl găsește pe Mercuțio, omul cu suflet de carnaval ce cade accidental victimă pumnalului ucigaș. El e, practic, nepregătit pentru moarte, dar jocul acesta e jucat de stăpâni, de nebuni, de copii și de câini. Cred că **Romeo și Julieta** e o piesă cu mai multe paliere, și regizoarea trece cu ușurință de la burlesc la melodramatic. Cele mai interesante rezultate le obține însă când sondează palierul adânc. Să vă dau un exemplu: în piesă, cavoul, devenit ulterior simplu element de recuzită pentru romantici, e populat cu schelete și cranii. În montarea tinerei regizoare, „cadavrul" Julietei e așezat direct pe podea, acoperit cu un giulgiu din pânză transparentă. Aceeași pânză dincolo de care, în scena în care Fra Lorenzo îi înmânează elixirul somnului, Julieta intră puțin în moarte. Pentru Shakespeare nu există nici o diferență între somn și moarte. Imaginea Julietei e atât de hieratică încât simți o clipă gheara Ei și-ți imaginezi că Sala Mare a Teatrului Național nu e decât o imensă catacombă. Aș sintetiza acest fragment dramatic printr-un vers eminescian dintr-o variantă a postumei „Vis": „Sau ambii în groapă visăm morți". Cred că, închiși în cavoul lor, Romeo și Julieta își visează propria moarte.

Spectacolul mi-a plăcut, pe alocuri cuplul George Călin-Teodora Cîmpineanu a reușit să iasă din amorțeală și să joace (menționez aici scena despărțirii). Nu am reușit să înțeleg care este rolul baletului. Să fie o nostalgie a regizoarei? Muzica mi s-a părut interesantă. Orice s-ar spune, Beatrice Bleonț are viziune (nu punem în discuție prezența sau absența balconului) și a reduce montarea la „un spectacol de sunet și lumină" mi se pare o atitudine partizană. Nu-mi rămâne decât să mă bucur de succesul ei, să mă bucur că povestea de dragoste ce multora le-ar părea desuetă aduce în sală perechi de îndrăgostiți.

IULIAN BĂICUȘ

Repertoriu românesc



S. Vlad în Lysistrata **de Aristofan la TN „Vasile Alecsandri" din Bălți (regia: Sandri Ion Șcurea)**

Montarea dramaturgilor din dreapta Prutului, deși dorită dintotdeauna, a devenit posibilă în teatrele de expresie românească din Basarabia abia după dezgheţul politic de la sfârşitul anilor optzeci. Până atunci, repertoriul se forma în funcţie de vântul ce bătea dinspre inima imperiului sovietic.

Dezgheţul a făcut să treacă la restructurarea repertoriului şi trupa Teatrului Naţional „Vasile Alecsandri" din Bălţi, dar nu înainte de a veni în fruntea ei, ca director artistic, Pavel Proca.

La început, după un somn letargic atât de îndelungat şi care ne-a ţinut departe de tot ce e românesc, paşii trupei erau poate puţin cam timizi, pentru că maniera de interpretare, stilul, dicţiunea, ba chiar şi intonaţia ţineau de altă şcoală de teatru decât cea din România, erau obligate să respecte alte canoane, tiparele ce i se „recomandau" (ca să nu zicem că i se dădeau de-a gata) erau croite pe calapodul unei expresii străine de cea românească. Mai era şi teama de-a nu face gafe, de a nu se „bâlbâi", nu în joc (aici actorii stăteau bine pe picioare), ci în felul de a vorbi fără eforturi româneşte.

Binecunoscuta tenacitate, însă, plus extraordinara receptivitate şi forţă de adaptare i-au ajutat pe artiştii bălţeni să facă oarecum faţă exigenţelor şi să depăşească etapa dificilă. Cu atât mai mult cu cât şi directorul artistic de până mai deunăzi, Pavel Proca, precum şi cei patru regizori ai teatrului (Anatol Pânzaru, Ion Cibotaru, Dumitru Griciuc şi Nicu Ursu) au avut şi continuă să aibă aceleaşi aspiraţii ca şi trupa. Ar mai fi de adăugat că o parte din merit, în această metamorfoză, îi revine domnului Anatol Răcilă, director general al teatrului şi excelent actor, care uneori s-a depăşit pe sine însuşi, făcând poate chiar mai mult decât se poate face într-o criză financiară ca aceea prin care trece teatrul, spre a nu roşi în faţa spectatorilor şi a criticii, mai ales când montezi dramaturgi de talia lui Alecsandri, Caragiale, Sorbul, Muşatescu, D. R. Popescu, Solomon, Sorescu, Vişniec, Eftimiu, Băieşu.

Aruncând acum o privire în urmă, constatăm cu satisfacţie că, din 1990 până în prezent, în cinci ani şi ceva, am montat nouăsprezece spectacole cu piese ale dramaturgilor din România. În 1990, din patru spectacole montate, trei sunt din dramaturgia românească: **Omul care a văzut moartea** de Victor Eftimiu, **Dezertorul** de Mihail Sorbul şi **Iorgu de la Sadagura** de Vasile Alecsandri. E adevărat că dramaturgia lui Alecsandri ne era permisă oarecum şi până în 1990, dar numai datorită faptului că teatrul nostru purta numele dramaturgului, motiv destul de serios pe care autorităţile nu-l puteau contesta, iar noi nu pregetam să-l exploatăm, având astfel permanent ceva de Alecsandri în repertoriu.

Anatol Răcilă şi I. Codău în Agachi Flutur **de Alecsandri la Teatrul Naţional din Bălţi**

În 1991, am jucat doi dramaturgi români: I. L. Caragiale (**O noapte furtunoasă**) şi Tudor Muşatescu (**Sosesc deseară**), celelalte trei montări fiind de autori din Basarabia şi de pe alte meridiane.

În 1992, dintr-un repertoriu de opt spectacole, cinci erau din dramaturgia românească: **Harap-alb** după Ion Creangă, **Muntele** de D. R. Popescu, **Transfer de personalitate** de Dumitru Solomon, **Tache, Ianke şi Cadîr** de V. I. Popa şi **Cain şi Abel** de Sütő András.

Anul 1993 a fost cel mai fructuos. Şase din cele unsprezece spectacole montate (dacă punem la socoteală şi cele patru spectacole cu păpuşi) erau titluri româneşti: **Dănilă Prepeleac** şi **Punguţa cu doi bani** după Ion Creangă (în regia lui Vasile Hariton, de la Constanţa), **Angajare de clovn** şi **Buzunarul cu pâine** de Matei Vişniec, **Preşul** de Ion Băieşu, **Desfacerea gunoaielor** de Marin Sorescu.

Patru din aceste spectacole s-au jucat şi în România: **Transfer de personalitate** la Bucureşti, **Preşul** la Buzău şi în alte câteva oraşe, **Desfacerea gunoaielor** şi **Cain şi Abel** la Sfântu Gheorghe.

În 1994 criza financiară (şi nu numai) se agravează, teatrul nu mai e în stare să monteze atâtea spectacole. Cu toate acestea, găseşte şi acum un loc de onoare pentru spectacolul **Delir în doi** de Eugène Ionesco.

Cât priveşte anul 1995, pentru început se vor juca două premiere: **Invazia** (sau **Onorabila familie**) de Tudor Popescu şi **Ţara lui Gufi** de Matei Vişniec.

Ceea ce va urma până la finele acestui an rămâne deocamdată la decizia domnului Dumitru Griciuc, numit de curând în funcţia de prim-regizor al teatrului. Dumnealui, lucru absolut firesc, vine cu propria-i viziune în formarea repertoriului. Se ştie însă de pe acum, cu toată certitudinea, că va pune la baza acestuia dramaturgia naţională.

ANATOL URSU
Secretar literar la Teatrul Naţional
„Vasile Alecsandri" din Bălţi

VICTOR EFTIMIU – inedit

În volumul memorialistic „Spovedanii" din 1944, Victor Eftimiu scrie despre şezătorile literare ale Societăţii Scriitorilor Români în primii ei ani de activitate. Asociaţia profesională se constituise la 3 septembrie 1909, în amfiteatrul liceului „Gheorghe Lazăr" din Bucureşti, scriitorii marcanţi ai începutului de veac alegându-l pe Mihail Sadoveanu în calitate de preşedinte.

Era o vreme fastă pentru literele române, prozatorii şi poeţii citeau în public cu succesul de care se bucurau pe scenă actorii Naţionalului, treceau chiar fruntariile ţării, în grupuri reprezentative, la fraţii împilaţi. „Iată-ne – scrie Victor Eftimiu – prin 1910, împreună cu Octavian Goga, Emil Gârleanu, D. Nanu, Cincinat Pavelescu, iată-ne la Sibiul şi Aradul atât de credincioase, unde palpită atâta viaţă naţională, ziare şi reviste, reuniuni teatrale şi muzicale, menite să întreţină focul inimilor româneşti şi să pregătească acea unire care se apropie..."

Între puţinele documente rămase de la marea actriţă Tina Barbu, după uciderea ei cu premeditare în 1949 (vezi „Teatrul azi", nr. 1/95), aflăm o ilustrată expediată din Sibiul „chezaro-crăiesc" al anului 1913, 8 mărtie. Răsfăţatul dramaturg, autor al feeriei **Înşir-te mărgărite** şi al „replicii valahe" la motivul faustic, **Cocoşul negru**, îşi mobilizează confraţii pentru un gest de fineţe datorat actriţei unanim admirate, rezervând pentru sine accentul galant:

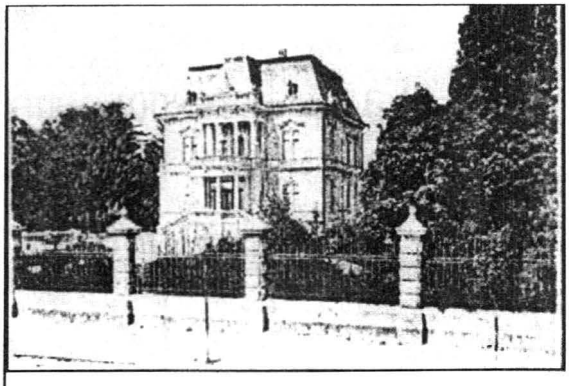
Domnişoară Tina, îţi trimitem de la „Şezătoarea Scriitorilor" (Sibiu) – această c.[arte] p.[oştală] cu iscăliturile ilustre, dar indescifrabile; aşteptând cu nerăbdare sosirea în Bucureşti, ca să ţi le descifrez, una câte una, îţi sărut mâna şi trimit toate gândurile mele ochilor d-tale frumoşi.

(Asta am scris-o după ce s-au iscălit amicii, aşa că n-a văzut nimeni...)

VICTOR EFTIMIU

„Iscăliturile ilustre" sunt citeţe în majoritatea lor, convingându-ne că şezătoarea literară de la Sibiu, din primăvara anului 1913, a fost o demonstraţie de forţă spirituală românească, una dintre nenumăratele acţiuni care au consfinţit unirea culturală înaintea unirii politice: Octavian Goga, Emil Gârleanu, Onisifor Ghibu, Maria Filotti, Cincinat Pavelescu, Corneliu Moldovanu, Octavian Tăslăuanu, A. de Herz, Caton Theodorian, Victor Eftimiu etc. – munteni, moldoveni, ardeleni...

IONUŢ NICULESCU



Sommerresidenz des gr. or. Metropoliten

Domnişoară Tina, îţi trimitem – de la „Şezătoarea scriitorilor" (Sibiu) – această c. p. cu iscăliturile ilustre, dar indescifrabile; aşteptând cu nerăbdare sosirea în Bucureşti, ca să ţi le descifrez, una câte una, îţi sărut mâna şi trimit toate gândurile mele ochilor d-tale frumoşi

(Asta am scris-o după ce s'au iscălit amicii, aşa că n'a văzut nimeni!) Victor Eftimiu

„Indexarea controlată a binelui"

Un text dramatic excepţional al lui Iosif Naghiu este **A treia caravelă**, inclus în volumul „Execuţia nu va fi amânată" (Ed. Cartea Românească, 1993). Ficţiunea este plasată pe una dintre cele trei nave ale aventurii transoceanice din 1492, „Pinta", desprinsă de sub comanda lui Cristofor Columb de către Martin Alonzo Pinzon, la întoarcerea din Spania. Bogatul armator din Palos, căruia Columb îi datorează un substanţial sprijin financiar al expediţiei, trăieşte o criză de orgoliu după descinderea în „noile Indii" – cu sentimentul probabil de a se fi pus, într-un moment epocal, în slujba unui prea puţin nobil genovez – şi schimbă direcţia corabiei cu intenţia de a stărui, de unul singur, în căutarea aurului, a Ţării de Aur. **A treia caravelă** comentează acest detaliu real istoric printr-o amplă construcţie parabolică ale cărei sugestii – profunde – invită la lectura în multiple chei şi la productive dezbateri analitice.

În imaginarul dramatic al lui Iosif Naghiu îi regăsim pe Martin Alonzo şi echipajul „Pintei" pe unul dintre braţele unui fluviu din Noul Continent. Asistăm la explorarea unei utopii, fapt ce nu poate porni decât de la alterarea percepţiei realităţii, iar Martin Alonzo inventează năluca unei femei blonde ce bântuie corabia urmând a da semnul providenţial de orientare înspre locul Ţării de Aur. Iluzia devine un imperativ militar, o **misiune** încredinţată ofiţerului Garcia. În fine, vedenia poruncită se întrupează pentru toţi membrii echipajului în „spectacolele" episodice, groteşti ale lui Garcia în travesti. De fapt, apariţia miraculoasă şi râvnitul gest de îndrumare nu sunt decât pretextul înaintării cu orice preţ în numele unei răzvrătiri iraţionale, pentru că drumul este şi va fi oricum acelaşi: mărginit de malurile tot mai strâmte ale unei ape curgătoare. Corabia lui Martin Alonso este ochiul întunecat al nebuniei totalitare ce perverteşte funcţiile cunoaşterii raţionale şi mobilizează grupurile umane înspre un ideal fabricat: „Dorinţa de a crede e mai puternică decât dorinţa de a şti".

A treia caravelă nu este, însă, numai o parabolă a totalitarismului şi ea completează cu prea puţin bibliografia unei teme atât de insistent demonstrativ programată în teatrul românesc din ultimii ani. Istoria „dezertării" navei „Pinta" de sub ordinele lui Cristofor Columb şi „subita nebunie" a lui Martin Alonzo Pinzon sunt pretextul ideal pentru scriitor de a pune în registru dramatic, prin rafinate modalităţi ale genului, încleştarea a două moduri morale în cursa fiecăreia către limanul făgăduit al mântuirii. Este revelatoare de la bun început precizarea spaţiilor „predilecte" de navigaţie ale celor doi: Columb, cu temeritate, pe întinderea demobilizatoare a Oceanului, în confruntare disperată cu distanţele şi cu timpul; Martin Alonzo, între malurile unui braţ fluvial; unul către **descoperire**, celălalt într-o deznădăjduită şi paradoxală **căutare de sine**, până la substituirea propriei identităţi. De o parte, aventura cunoaşterii prin deschiderea înspre adevărul revelat prin raţiune, de cealaltă parte, căderea în afundul visceral al unei subiectivităţi rănite, narcotizate. Columb răzbate **în afară** şi pune întreprinderea sa – şi orgoliul său – sub un semn transcendent: „... n-am mai făcut altceva decât să învăţ, să dau la o parte vălurile groase ale necunoaşterii de pe ochi, iar imaginea lui Christos răstignit a devenit pentru mine un simbol tot mai evident nu al răstignirii pe o cruce de lemn, ci pe una a timpului (...). Poate din cauza asta am şi îndrăznit peste mulţi ani, o dată cu prima mea expediţie, să mă denumesc cu orgoliu **Christo Ferens!**". În vreme ce Martin Alonzo pătrunde **înăuntru**, pe calea demoniacă a explorării eului: „Se zice că la capătul fluviului, în

loc de răsplată ne aşteaptă o hidră cu mii de capete!/ Că pe mal sunt nişte fiinţe pe umerii cărora s-au cocoţat nişte draci!/ Vârcolaci!/.../ Draci!... Bagă ghearele-n ochii celor care-i privesc../ Vipere!!... Sug sângele celor pe care se-ncolăcesc!". Eventualitatea oricărei **deschideri** îl sufocă pe comandantul dezertor: „Deci, deltă?... Atunci ne întoarcem la bază ..."

„Pinta" alunecă, fără îndoială, în întunericul infernal al subconştientului, aşa cum sugerează şi Columb într-una din apariţiile lui episodice, ce întretaie trama prin scurte pledoarii, mărturisiri:" ... în ce priveşte periplul lui Pinzon pot spune aproape cu certitudine că n-a fost un periplu geografic, ci un drum în infern!". Abia prin această relaţie boala totalitară îşi trădează etiologia şi sporeşte sugestia parabolei despre care pomeneam mai sus: misionarii oricărei forme de totalitarism construiesc paradisuri din frustrare şi egotism. Eliberată de sensul mistic al iniţierii, obsesia lui Pinzon lămureşte, în chip magistral, după mine, eroarea oricărui demers de (auto) cunoaştere prin psihanaliză sau magie. O recunoaşte Martin Alonzo însuşi: „Cine e vinovat? Cel ce caută sau cel ce se lasă prea mult căutat?". Apropierea iluzorie de Ţara de Aur nu este, pentru marinari, decât afundarea într-un tărâm îndrăcit, iar comandantul expediţiei promite ţinta fabuloasă a „descoperirii" prin evocarea unor practici vrăjitoreşti: „Când nu ai vânt, foloseşte imaginea lui! ... Când nu eşti Columb, ia numele lui! dacă naturii îi e lene să mişte, să agităm fluturii de pe nasul eroticei închipuiri!".

Două moduri morale ale cunoaşterii, aşadar, dar care nu polarizează contrastul dintre personaje, ci sunt dispuse într-o confruntare în urma căreia individului îi este menit să se domine pe el însuşi şi să izbândească. Un împătimit al expediţiei fusese şi Martin Alonzo, iar până la urmă criza neaşteptată a acestuia, dar şi durerea lui Columb de a i se lua funcţia de guvernator al „Indiilor" şi titlul de descoperitor, pare că sunt tribulaţiile aceleiaşi conştiinţe. Marinarii navei trădătoare vâslesc în ritmul scandat „Pinzon–Columb". Columb mărturiseşte el însuşi că a rezistat îndoielii administrându-şi iluzia de a fi primit mângâierea erotică şi providenţială a femeii blonde: „Ea a fost alături de mine!" În fine, trebuie evocat momentul cutremurător din final, al întoarcerii răzvrătitului Martin Alonso în Spania: Christo Ferens „îl prinde în braţe râzând degajat, generos."

Stilul dramaturgic, de obicei elaborat la Iosif Naghiu, foarte „literar", dar nu întotdeauna elastic în înlănţuirea replicilor scurte şi uneori crispat, evoluează în **A treia caravelă** majestuos, fără poticneli, în măsuri ample, tocmai pentru că scriitorul nu insistă pe oralitatea dialogului. Impresia de artificialitate este un efect calitativ, ea ţine de condiţia unui text neobaroc, ordonat, dar divers ca scriitură, permisiv la micile disproporţii interioare, cu didascalii ample, minuţioase, aparteuri notate prin recursul formal (şi nu numai) la structura poemului ...

Panorama celor douăsprezece piese de teatru cuprinse de Iosif Naghiu, în intervalul 1993–1994, în trei ediţii de carte („Execuţia nu va fi amânată", „Spitalul special", Ed. Unitext, 1994, şi „Celula poetului dispărut", Ed. Expansion, 1994), descoperă un relief spectaculos marcat de contraste, dominat cu autoritate de altitudinea valorică a acestui text-capodoperă: **A treia caravelă**, din primul volum amintit. (Iar atributul poate fi pus în circulaţie şi atunci când este vorba despre dramaturgia românească de azi.) Vreau să spun că Iosif Naghiu este un dramaturg ulmitor de inegal: în acelaşi volum, "Execuţia nu va fi amânată", poţi citi **A trela caravelă**, dar şi invenţii dramatice derutante.

Una este chiar piesa care dă titlul volumului. Nici nu ştiu cum să relatez... În fine, este vorba despre un condamnat la moarte care, conform regulamentului, trebuie să-şi facă nevoile (din motive şi umanitare, dar şi de igienă a execuţiei) şi, ei bine, nu poate, pentru că unicul stimul laxativ este lectura paginii de decese (proaspete) din ziar. Este încă foarte devreme, dar, iată, un redactor nerăbdător istoriseşte, după modelul celor anterioare, execuţia neexecutată încă a condamnatului nostru. Acesta citeşte ştirea propriului deces şi, în sfârşit, „patria este salvată!... Execuţia nu va fi amânată!". Este, probabil, pe undeva, un „joc" interesant; oricum, peste câte graniţe ale conformismului se poate întinde limbajul dramatic astăzi – se sperie şi generaţiile mai tinere!

Interesantă este **Ionescu sau O ipoteză absurdă**, o ipoteză absurdă posibil de enunţat într-o ţară ca România de până la 1990. Se interzice ieşirea din patrie a tuturor cetăţenilor cu numele Ionescu. Eugen Ionescu, însă, vrea să intre, cu intenţia de a-şi revedea locurile natale. Din păcate, „posibilitatea reîntoarcerii unui cetăţean cu numele de Ionescu nu a fost prevăzută de lege; fiind socotită o ipoteză absurdă", este verdictul ofiţerului. Acum îmi dau seama că tema nu e tocmai depăşită, dacă ne gândim la unele întâmplări de la Aeroportul Otopeni ... şi, pentru cel puţin o parte din societatea noastră, parabola şi-a păstrat sensurile ei aluzive!!! Câteva rânduri se cuvin piesei **Aerisirea**. Aici argumentele „tezei" nu sunt suficient echilibrate de verosimilitatea unuia dintre termenii metaforei dramatice. Scriitorul Stelică are misiunea de a aerisi şi întreţine apartamentele confraţilor protestatari din Piaţa Universităţii, imobilizaţi permanent de necesitatea luptei. Scriitorul are acces, aşadar, la intimitatea semenilor şi observă îndepărtarea lor progresivă, în degringolada veleitarismului militant şi politic generalizat de după revoluţie, de ceea ce le este mai propriu, de ceea ce îi defineşte ca persoane libere. Să recunoaştem însă, că „misiunea" metaforică a lui Stelică nu e prea fericit aleasă.

Foarte adesea, literatura dramatică a lui Iosif Naghiu propune teme fie nu îndeajuns de satisfăcător servite de calitatea parabolei – cum este **Aerisirea** –, fie tratate în aşa fel încât silesc analiza să se salveze prin artificii speculative (**Revolta**, comedia **Planeta bucătarilor**, **Hotel Corona** sau piesa scurtă **Hotel**, poate cea mai izbutită dintre acestea).

Printre primele poate fi inclusă şi **Spitalul special**, editată separat, la Ed. Unitext, premiul UNITER pe 1993 pentru Cea mai bună piesă românească a anului. Într-un spital sunt internaţi fără discriminare, în camere comune, teroriştl din revoluţie şi victimele lor, cu intenţia, declarată de directorul Burlacu, de a-i reda existenţei normale egali, fără vină şi fără amintiri traumatizante. Nu ştim care este metoda de terapie, dar scriitorul găseşte o formulă strălucită de a o rezuma, într-adevăr întru totul definitorie pentru terapeutica socială de după '89: „indexarea controlată a binelui ca protecţie umană şi socială". Se împotriveşte proiectului lui Burlacu doctoriţa Deseară, care-i notează pe bolnavi, în fişele medicale, cu plus sau

minus, după meritele lor „în stradă". Oricum, experimentul directorului nu dă roade, încercarea de a nivela culpa socială provoacă învrăjbirea socială, deci pacienţii se vor prinde într-o încăierare devastatoare. Pe de altă parte, însă, Piţu, un revoluţionar împuşcat într-o fesă, ajunge la concluzia că trebuie să abandoneze lupta, pentru că altfel îşi va pierde toţi dinţii din gură şi nu va mai putea rosti nici măcar un discurs parlamentar. Nu e clar care este ultimul cuvânt al dramaturgului: vrajbă perpetuă sau blazare? Mai grav mi se pare altceva: fără memoria proaspătă a istoriei din ultimii cinci ani, piesa nu este altceva decât un text ermetic, fără semnificaţie şi fără putere de generalizare. Dacă relaţia Burlacu–Deseară exprimă un sindrom real şi profund al lumii româneşti postrevoluţionare, fiind aplicabilă oricărui tip de societate asemănătoare cu a noastră de după răsturnarea politică din 1989, în schimb restul nu e decât relatare codificată, anecdotă, detaliu istoric specific. (Eşecul terapiei lui Burlacu, spre exemplu, nu e un rezultat obligatoriu. Sau poate că efectele terapiei urmăresc, de fapt, decalcifierea coroanei dentare a pacienţilor-victimă?!) Dacă este însă vorba să ne limităm la istoria românească, atunci trebuie spus că trama dramatică, cu excepţia amintită, nu include o înţelegere sintetică, revelatoare a evoluţiei sociale româneşti postrevoluţionare, ci recurge la o parabolă **ilustrativă** a transformărilor comunitare. Salonul 22, saloanele 13 şi 15 (unde sunt cazate victimele „încăierării de la talcioc"), bişniţa pe care o fac bolnavii noaptea pe coridoarele spitalului etc., toate acestea trag discursul înspre tipul de receptare propriu teatrului de cabaret: aluziv-ilustrativ-polemic. Ca subspecie, ghicitoarea este încă o modalitate mai elevată decât transcrierea unei realităţi **ocazionale** şi cunoscute în limbaj hieroglific.

Alături de **Spitalul special**, **Aerisirea** şi **Ghilotina**, drame ale „postrevoluţiei" româneşti, **Celula poetului dispărut** este cea mai inspirată lucrare (publicată) a ciclului (Ed. Expansion, colecţia Dramaturgia Originală Românească). Dacă în **Aerisirea** identitatea individului (aparţinînd principial clasei oamenilor de cultură) pare pusă în pericol de exigenţele protestului militant, organizat, de după '89, **Celula poetului dispărut** deplânge pierderea „visului eliberării" de până la răsturnarea politică. Disidenţa ocultă de dinainte oferea o motivaţie existenţială mai profundă decât poate oferi astăzi exerciţiul liber al contestării, vrea să spună Iosif Naghiu. Creatorul de literatură este cu atât mai frustrat în societatea liberală cu cât adevărul contestatar devenise, înainte chiar, temeiul poeticii sale. Astăzi el nu mai poate scrie, când este liber, tocmai pentru că este liber. Criza de creaţie a scriitorului Daniel Pană este criza literaturii române de după 1989. Personajul simbolic al lui Iosif Naghiu asistă totodată la schismele sociale şi le trăieşte în propria familie, nimeni nu mai are pentru ce să-l susţină, e părăsit de soţie, a rămas singur. El vizitează celula în care fusese închis pentru pamfletele lui explozive de dinainte cu intenţia de a se răgăsi pe sine, de a se refortifica moral: „Şi dacă îţi spun că am venit să mă caut pe mine însumi, să regăsesc singurul mod de a fi sincer, ca şi atunci, cu cei dimprejur, cu lumea în care trăiesc, am trăit, ai să mă crezi?" Concluzia mea, neprofesional, recunosc, adaptată unui principiu moral personal, este aceasta: dacă ieri scriitorul se nutrea din speranţa în bine, astăzi **nostalgia** răului îl paralizează. Şi întreb: literatură aceasta, din **Celula poetului dispărut** a lui Iosif Naghiu – liber să scrie – ce este, sau ce este mai cu seamă, **studiu** (observaţie) sau **mărturisire?** Îmi place să cred în prima variantă.

SEBASTIAN-VLAD POPA

SCENA LUMII

Un pahar cu apă curată sau arta reciclării

În încurcătura de maţe a bretelelor de autostradă care unesc Port de la Villette cu Bobigny, şoferul de taxi îmi predică adevărurile partidului lui, mai ales că accentul meu din Est îi încuraja discursul anticomunist, transformat rapid în explicit dispreţ antisemit. Ce trebuia să fac, să cobor sau să-mi continui drumul spre teatru? Mă apăsa tăcerea mea laşă de spectator şi, fără îndoială, am văzut **Neguţătorul din Veneţia** marcat de această călătorie la marginile Parisului în tovărăşia unui militant al Frontului Naţional. Am trăit opera de artă înainte de a fi în contact cu ea. Şi acest lucru mi-a afectat privirea şi mi-a ascuţit auzul de spectator întârziat... şi m-am grăbit să intru în sală, fără să mă opresc în hol, integrând astfel în şocul de pe drum experienţa **Neguţătorului**, care de altfel la asta mă şi invita. Acest spectacol m-a eliberat.

Critica de teatru curentă propune destul de rar povestirea uşor desuetă a modului în care **am fost acolo**... nu în spatele unui ecran sau în faţa unor imagini virtuale, ci într-o sală, între trupuri vii. Ipoteză plauzibilă, deoarece mai mult decât oricare altă artă, teatrul, incapabil să lase urme, e determinat de măsura memoriei biografice. Suntem ca Diogene... **omnia mecum porto.** Şi seara în care am văzut **Neguţătorul** face parte din ceea ce port cu mine.

Teatrul sau arta reciclării. Din canalele de scurgere ale clasicilor, Sellars încearcă să scoată, spune el mulţumit, un pahar cu apă curată. La Cehov, de exemplu, această ofertă capătă înţelesul unei supreme dovezi de iubire. Ar fi gestul ultim, esenţial şi liniştitor, cum e rugăciunea din fiecare zi. Cui îi cereţi un pahar cu apă şi cine vi-l dă? În seara **Neguţătorului** el venea dinspre scenă. Şi mă ajuta să rezist primejdiilor din afară, ca şi tracasărilor din interior. Teatrul îşi găsea locul la încrucişarea dintre viaţă şi artă. Acolo, desigur, apele sunt tulburi, dar ele se mişcă. Te ia curentul. Aici evreul devine negru. Sellars efectuează admirabila sa reciclare fără să apeleze la cârjele teatrului, machiaj şi nas de mucava, ca pe vremuri Sobol, ca să ne facă să resimţim în direct alteritatea rasială. Negrul este evident de la sfârşitul secolului. Sellars respinge exerciţiul simplist, caracteristic pentru ceea ce Jean-Michel Deprats numea, nu fără ironie, **scenariul paralel**, pentru a desemna actualizarea forţată... cea care eşuează deoarece şi ignoranţii ştiu că paralelele, conform lui Euclid, nu se întâlnesc niciodată. La Sellars, mai apropiat de Lobacevski, dialogul se încheagă şi transformarea pare posibilă. Iudaitatea devine negritudine. Astfel pulsiunile rasiale devin mai explicite, ca în scena, deosebit de percutantă, în care deşi a optat pentru o tabără, Jessica, fiica neagră a lui Shylock, suportă agresiunea lui Bassanio, când acesta află despre ghinionul prietenului său şi despre ameninţările pe care i le adresează bancherul negru. În comunitatea tinerilor rebeli, apar reziduurile urii rasiale. Nimeni nu este apărat până la capăt de alteritatea încarnată de trupul său. Chiar şi Jessica, deşi şi-a trădat tatăl... Şi, în termeni istorici, nu va fi ea condamnată la deruta ambiguităţii, deoarece

după înfrângerea lui Shylock se îndepărtează lent de prietenii pe care şi i-a ales? Unde se duce ea? Care este locul ei? Prin această nesfârşită traversare singuratică a platoului scenic, Sellars formulează dureroasa constatare a eşecului. Este drama integrării imposibile.

Shylock este un colos negru. E un geniu în afaceri, înspăimântător prin dimensiunile lui. Un uriaş de care te temi... un taur care câştigă la bursă şi care nu poate fi răpus decât de mai mulţi. Spectacolul reînvie mereu metaforele vieţii, aducând permanent în memorie referinţa la corrida: Shylock îl încarnează pe celălalt, atât prin rasă, cât şi prin energie. Şi nimeni nu-l poate învinge de unul singur, în orice caz nu acest Antonio de operetă, mustăcios şi burduhănos, senzual şi ambiguu; va fi nevoie de o maşină de război pentru a-l doborâma pe acela care-i depăşeşte pe toţi. Dar cel care va fi învins până la urmă este atrăgător şi, printr-una din foarte subtilele lui intuiţii, Sellars face în aşa fel încât, atunci când vine la proces, Portia se înşală şi i se adresează intuitiv lui Shylock şi nu lui Antonio, pe care trebuie să-l salveze. Apoi situaţia se clarifică şi procesul e o execuţie publică, o luptă cu Neguţătorul, semn al unei lipse de măsură care trebuie eliminată. Intrăm în societatea standardizată de la care se revendică tinerii.

Scenă din Neguţătorul din Veneţia de Shakespeare în regia lui Peter Sellars

Cu Shylock dispare o lume.

Şi ecranul video, atât de temut pe scenele franceze, la ce serveşte? Foloseşte la explicitarea confuziei noastre, pentru că aici se conjugă extrema proximitate a gros-planurilor cu prezenţa fizică a protagoniştilor şi violenţa urbană, cea a unei Californii tulburate de ura rasială, cu neutralitatea unui platou gol, străjuit de un imens ecran alb, pagină şi graniţă în acelaşi timp. Camera video cercetează chipurile, în timp ce privirea noastră urmăreşte siluetele, ea integrează imaginile exterioare, în timp ce noi auzim cuvintele de dinăuntru, devenite şi ele oarecum străine prin folosirea microfoanelor. Video-ul şi tehnologia ridică teatrul la scara oraşului. Sunt echivalentul măştilor şi coturnilor atât de necesari actorului grec în faţa unei asistenţe uriaşe.

Sellars foloseşte contradicţia între proximitatea paradoxală a gros-planului de televiziune şi distanţa faţă de prezenţa fizică a fiinţelor. Astfel, spectatorul dispune simultan de o dublă privire: de aproape şi de departe. El explorează chipurile în intimitatea lor cea mai secretă şi urmăreşte traiectoria corpurilor. Prin această întrebuinţare a tehnicii video, spectacolul ne conduce în spaţiul în care teatrul se împlineşte, un spaţiu nedeterminat, intermediar, la jumătatea distanţei dintre real şi imaginar. Spaţiul cel mai favorabil unui **teatru de idei**, în care destinul caracterelor implică opţiuni esenţiale ale întregii comunităţi, spaţiu care nu poate fi despărţit de exerciţiul civic al teatrului.

Acest spectacol atacă ceea ce teatrul francez evită cu străşnicie: impuritatea. Un **Neguţător** impur ca Shakespeare... coabitează nu doar corpurile şi imaginile, ci şi vocile actuale cu accent yankeu şi cântecele negrilor, care se ridică în noapte într-o aură emoţională extremă. **Negro spiritual** salută astfel victoria lui Bassanio, care rezolvă enigma sipetelor, aici devenite sicrie, subliniind mai puternic miza competiţiei: moartea. Vor răsuna şi mai târziu, la ora înfrângerii lui Shylock. Ţâşnesc ca un eveniment sonor, cuvântul devine cântec, pentru a marca astfel, dublu, amploarea evenimentului. Video-ul apropie faţa, cântecul – sentimentele. Ele se răspândesc şi se dilată într-o clipă a eternităţii: lumea se opreşte şi doar o voce vibrează în aerul nopţii.

Sellars se dovedeşte shakespearian în sensul pe care Brook îl acordă termenului: nu se cantonează într-un singur plan. Astfel, după ce a integrat planurile actualităţii şi a urmărit îndeaproape chipurile, la ora deznodământului imaginea video se retrage. În ultimele douăzeci de minute, lumina e stinsă, monitoarele sunt oarbe, în timp ce personajele se caută, se îmbrăţişează şi se despart. Mereu pe fondul aceleiaşi confuzii care îi mai neliniştește pe unii şi pe alţii: evreul trebuie să fie mereu uşor de deosebit... La proces, Portia se înşală şi acum greşeşte din nou, dându-i din neatenţie inelul disputat lui Antonio, iar el (detaliu important, având în vedere relaţia lui homosexuală cu Bassanio) îl va prezenta în cele din urmă. Circulaţia confuză a inelului transmite propriile incertitudini ale lui Bassanio, care până la urmă rămâne sfâşiat între cele două iubiri, masculină şi feminină... în timp ce Jessica, chinuită şi ea, părăseşte scena. Dar pe măsură ce noaptea devine tot mai profundă şi nu mai rămân decât ei doi, Bassanio se apropie în tăcere de Portia, tulburată, şi îi pune haina lui pe umeri. Aceasta e dragostea, paharul cu apă adus seara...

La plecare n-am mai căutat nici un taxi, nici vreun prieten care să mă însoţească, am coborît în metrou, unde, într-un vagon, zăcea un vagabond însângerat... ca şi cum un fluviu agitat, indiferent la ceea ce desparte teatrul şi viaţa, l-ar fi târît cu sine la acel început de iarnă pe spectatorul care continuam să fiu.

GEORGE BANU

Îngerii sunt printre noi

François Tanguy a creat Théâtre du Radeau acum doisprezece ani, într-un garaj părăsit, undeva la marginea orașului Le Mans, situat la vreo 200 de km de Paris, oraș celebru pentru o cursă de mașini de 24 de ore și pentru savoarea unor mezeluri locale. Le Mans nu e un centru cultural recunoscut, dar apropierea relativă de capitală îl situează în sfera de atracție pariziană. Căutările de avangardă pot găsi aici un spațiu protejat și, în același timp, în osmoză permanentă cu tot ceea ce merită atenție în restul Franței. Théâtre du Radeau și-a aflat astfel refugiu într-un spațiu de tranziție, cu acces la toate intrările și șanse pentru toate destinațiile. Numele companiei trimite la titlul unui tablou celebru de Géricault, „Le radeau de la Méduse", La Méduse fiind o corabie scufundată în mod tragic și ai cărei supraviețuitori s-au refugiat pe o plută... Este, la prima vedere, o explicație plauzibilă pentru numele teatrului, dar pluta tinerei companii se îndreaptă către un destin mai puțin teribil. E adevărat însă că Théâtre du Radeau plutește într-o lume ireală, la granița dintre vis și realitate, o lume unde personajele și obiectele ce le înconjoară par într-un echilibru instabil, legănate de unde invizibile și în perpetuă așteptare.

Spectacolele companiei create de François Tanguy au produs de la bun început un șoc – șoc vizual și emoțional absolut unic. Chiar dacă unele influențe pot fi identificate cu ușurință, ele nu reduc cu nimic originalitatea mesajului său. Bineînțeles, această lume onirică, unde personajele evoluează lent, cu o grație de somnambul, și unde referințele picturale conferă imaginii scenice o densitate unică, poate aminti teatrul lui Bob Wilson. De asemenea, cadrul senic delimitat de câteva scânduri, unde actorii deplasează fără încetare scaune, dulapuri, tablouri sau doar rame de tablouri, poate aminti anumite procedee utilizate odinioară de polonezul Tadeusz Kantor. Dar, iată, aici e diferența. Lumea propusă de Tanguy este o lume în culori, cea a lui Kantor era în alb și negru, dominată de ideea morții și a memoriei văzută ca un rezervor populat de spectre și de cadavre animate... Lumea lui Tanguy nu are această disperare macabră: umorul lui Kantor era un umor de spânzurătoare; umorul lui Tanguy are o anume tandrețe surâzătoare... Lumea sa e populată de îngeri și de personaje magice, descinse parcă din pânzele unui Paul Delvaux, burghezi kafkieni sau profesori de filosofie prinși în cercul de atracție al „fazelor lunare" (un titlu de Paul Delvaux), siluete feminine pline de o grație virginală sau de o senzualitate mistică. **Choral** este cel de al nouălea spectacol prezentat de Théâtre du Radeau; de data aceasta publicul parizian era perfect avizat: deja în 1986, **Misterul Bouffe**, o creație liberă, fără nici o legătură cu piesa lui Maiakovski, a impus acest gen de teatru poetic și halucinant, bântuit de marionete și personaje de circ, de imagini sugerate și suave, ce se topeau ca prin magie. A urmat apoi un **Joc după Faust** (Jeu de Faust) și în fine un **Woyzeck-Bűchner-Fragmente de bâlci** (Fragments de foire). Iată rezumate deci procedeele preferate și universul explorat de trupa lui François Tanguy: teatrul de bâlci, circul, magia, arsenalul pictural al suprarealismului. Autorii „vizitați" – dar niciodată citați în întregime – sunt Bűchner, Kafka, romantismul german. Théâtre du Radeau e un teatru fără text vorbit, dar dacă textul, în cursivitatea lui obișnuită, dispare, cuvântul rămâne. Cuvântul e tratat mai degrabă ca un flux sonor, un text non-inteligibil care apare și dispare ca un pârâu ce se ascunde sub pământ pentru a țâșni câțiva metri mai departe, o fluiditate permanentă și insesizabilă, care subliniază caracterul oniric al experienței.

Ce vrea să spună titlul spectacolului **Choral**? **Choral** este spectacolul unui ansamblu, al unui cor compus din elemente succesive, care se desprind din întreg, îl recompun și îl destramă din nou, după o armonie proprie teatrului. **Corul** – sau acest **corp comun** – e format din nouă actori care poartă, fiecare pe rând sau împreună, argumentele în mișcare ale poveștii scenice; sunt, de fapt, o serie de stări poetice, vecine cu angoasa, dar nu lipsite de umor, dominate de o linie melodică amplificată o dată cu mișcarea scenică și care dispare la fiecare final de tablou. Pretextul literar al acestor momente scenice este dat de câteva rânduri din „Jurnalul" lui Kafka, cuvinte care, bineînțeles, nu sunt nici o clipă rostite pe scenă. Ele vorbesc despre incomunicabilitatea paradoxului la care e supus un personaj biblic, Abraham, care nu reușește să emigreze din această lume tranzitorie către eternitate, deoarece porțile de ieșire sau de intrare sunt prea înguste și „căruța cu bagaje" nu poate trece. Abraham, ca și domnul K., este masca sub care se ascunde individul comun; sau absurdul condiției umane, pentru a reveni la o expresie consacrată. Iată deci sursa acestor imagini repetitive, obsedante, de burghezi în redingotă și cu joben, încercând să transporte dintr-un loc în altul, aparent fără nici un sens, dulapuri, scânduri, bagaje diverse. Lumea noastră tranzitorie e concretă și banală, dar, imediat în paralel, lumea eternității e populată de îngeri care pălăvrăgesc la infinit, într-un limbaj expresiv dar indistinct, în vreme ce totul se deplasează în jur și un cor de bărbați – din nou romantismul german, Schubert, bineînțeles – subliniază cu umor acest imposibil echilibru între eternitate și lumea reală, între sublima aspirație către ceruri și cotidiana povară a valizelor prea grele... Tânărul regizor nu a avut curajul să renunțe la câteva lungimi, la câteva imagini ce devin inutile – și astfel spectacolul pierde din intensitate în ultimul sfert de oră.

Théâtre du Radeau nu face un teatru ce poate fi relatat ca o poveste oarecare; el ne propune un teatru poetic, în sensul suprarealist al termenului, al gestului devenit semnificativ. Nu știu în ce măsură mijloacele sale de expresie riscă să se epuizeze sau să se repete; căci el face apel la un material fragil și prețios, la stofa din care sunt făcute visele. Dar poate tocmai conștiința aceasta a unei frumuseți provizorii ne dă astăzi intensitatea unei clipe unice...

MIRELLA NEDELCU-PATUREAU

Jeanne Moreau în Povestea servitoarei Zerline **de Hermann Broch în regia lui Klaus Michael Grüber (Théâtre des Bouffes du Nord, Paris)**